



PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<https://repository.ubn.ru.nl/handle/2066/237086>

Please be advised that this information was generated on 2021-11-02 and may be subject to change.

Opdrachtgevers en vroege eigenaren van het werk van Jheronimus Bosch



Marieke van Wamel

Opdrachtgevers en vroege eigenaren van het werk van Jheronimus Bosch

“los hombres de buen entendimiento y buena imaginación”

(Felipe de Guevara, 1560)

Proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Radboud Universiteit Nijmegen
op gezag van de rector magnificus prof. dr. J.H.J.M. van Krieken,
volgens besluit van het college voor promoties
in het openbaar te verdedigen op
maandag 20 september 2021
om 16.30 uur precies

door

Maria Gertruda van Wamel
geboren op 28 maart 1968
te Nijmegen

Zwolle SPA Uitgevers

Promotoren

Prof. dr. A.M. Koldeweij

Prof. dr. R.H.J. Spronk (Queen's University at Kingston, Canada)

Copromotor

Dr. K.M. IJssink

Manuscriptcommissie

Prof. dr. V. Manuth (voorzitter)

Dr. R.P. Fagel (Universiteit Leiden)

Prof. dr. H. Grootenboer

Prof. dr. K. Jonckheere (Universiteit Gent, België)

Dr. D. Meuwissen (Vrije Universiteit Amsterdam)

Opdrachtgevers en vroege eigenaren van het werk van Jheronimus Bosch

Nijmeegse Kunsthistorische Studies XXVII

redactie

Mette Gieskes, Bram de Klerck, Jos Koldeweij, Volker Manuth, Willy Piron
Departement voor Geschiedenis,
Kunstgeschiedenis en Oudheid – Afdeling Kunstgeschiedenis

<http://www.nks.nks-books.org>



FONDS 21

Radboud Universiteit



Opdrachtgevers en vroege eigenaren van het werk van Jheronimus Bosch

Marieke van Wamel

“los hombres de buen entendimiento
y buena imaginación”

(Felipe de Guevara, 1560)

I'm glowing bright, obsidian
Axolotl, amphibian
Un-elemental chemicals
Got me growing six black tentacles

A little nightmarish, a little maudlin
Good golly go get the kid some laudanum!
Salvation's more than I can afford
Who needs The Devil when you've got The Lord?

The Veils – *Axolotl*

Inhoudsopgave

Woord vooraf	7
Inleiding	9
1 Jheronimus Bosch	
2 “pathologisch vreemde inspiraties”	
3 Opdrachtgevers en eigenaren	
4 Status Quaestionis	
5 Literatuur en bronnen	
6 Theoretische perspectieven	
1. Opdrachtgevers in beeld. Het burgerdevotieportret	21
1.1 Oorsprong en definitie	
1.2 Functie van het devotieportret	
1.3 Picturale ruimte	
1.4 Plaats van de orant	
1.5 Standaardisering	
1.6 De starende orant	
1.7 Functioneel object	
2. Onbekende burgers als opdrachtgevers en vroege eigenaren	47
2.1 Een verdwenen familie	
2.2 Een illustere orant	
2.3 Een opmerkelijk kostuum	
2.4 Oranten in changeant zijde	
3. Geïdentificeerde burgers als opdrachtgevers en vroege eigenaren	95
3.1 Portretten	
3.2 Geïdentificeerde eigenaren	
4. Een terugblik: het burgerdevotieportret door Jheronimus Bosch	147
4.1 Functies	
4.2 Plaatsing	
4.3 Landschap	
4.4 Uiterlijke weergave	
4.5 Verborgene portretten	
4.6 Opdrachtgevers	
5. Kerkelijke instanties, religieuze instellingen en clerici als opdrachtgevers en eigenaren	157
5.1 Bosch in zijn geboortestad	
5.2 Bosch en de Dominicaner orde	
5.3 Munsterkerk in Bonn	
5.4 Kardinaal Grimani	
5.5 Klerikale devotieportretten	
5.6 Bosch en zijn klerikale afnemers	

6. Opdrachten en kunstbezit van de adellijke elite.	177
Achtergronden en historische context	
6.1 Politieke situatie	
6.2 Spaanse smaak	
6.3 Werken in bezit van de adel	
6.4 Artistiek deskundigen	
6.5 Humanisme en volkscultuur	
7. Eigenaren van Bosch' werk uit de Noord-Europese adellijke elite	187
7.1 De graven Van Nassau	
7.2 Filips de Schone en Hippolyte de Berthoz	
8. Spaanse kunstliefhebbers in de Nederlanden: de familie De Guevara	211
8.1 Een familie van diplomaten	
8.2 Diego de Guevara	
8.3 Felipe de Guevara	
8.4 De Hooiwagen	
9. Verloren gegane werken uit adellijke collecties	237
9.1 Margaretha van Oostenrijk	
9.2 Mencía de Mendoza, marquesa de Zenete	
9.3 Familie Van Bronckhorst-Van Boshuysen	
9.4 Damião de Góis	
10. Mogelijk werk van Bosch in bezit van de adellijke elite	251
10.1 De Spaanse koninklijke collectie	
10.2 Filips van Bourgondië-Blatón	
10.3 Familie Van Croÿ	
10.4 Juan Manuel	
11. Een terugblik: de smaak van de elite	269
11.1 Ontwikkeling van smaak	
11.2 Humanistische voorkeuren	
11.3 Smaakmakers en smaakvolgers	
12. Slotbeschouwing	272
Summary	283
Archieven, online bronnen en bibliografie	289
Bijlage 1. Overzicht genoemde werken van Jheronimus Bosch	305
Fotoverantwoording	307
Register van persoonsnamen	309

Woord vooraf

Jheronimus Bosch is een naam waar veel mensen mee bekend zijn en het werk van deze schilder wordt over de hele wereld herkend. In dit boek staan de opdrachtgevers van Bosch en de eerste eigenaren van zijn werk centraal. Deze groep kunstliefhebbers speelde een essentiële rol bij de totstandkoming van de buitengewone schilderijen van Bosch. In latere tijden, toen de ideeën over kunst en kunstenaars veranderden, werd deze rol niet altijd op waarde geschat.

Het boek dat voor u ligt is het resultaat van een onderzoeksproject dat mogelijk werd gemaakt door de inzet en bijdragen van verscheidene personen en organisaties. Matthijs IJssink introduceerde mij bij het Bosch Research and Conservation Project en speelde een belangrijke rol bij het mogelijk maken van een onderzoek naar specifiek Bosch-opdrachtgevers en –verzamelaars. In de lange aanloop naar het Boschjaar 2016 bracht Jos Koldeweij, met nooit aflatende inspanningen, financiële bijdragen bij elkaar van JB500, het Bosch Research and Conservation Project (BRCP), Dioraphte en het SNS Reaal Fonds / Fonds21. Deze werden gemacht door de Radboud Universiteit en maakten het onderzoek mogelijk. Ik wil graag mijn oprechte dank uitspreken voor het door hen in mij gestelde vertrouwen. Naast Jos Koldeweij, die optrad als een zeer betrokken promotor, was ook Ron Spronk aan deze studie verbonden. Als lid van het BRCP-team en als tweede promotor is zijn kennis en advies op het gebied van technisch kunsthistorisch onderzoek voor mijn project van grote waarde geweest.

Net als de schilder Jheronimus Bosch niet kon functioneren zonder zijn netwerk, zo is de arbeid van een onderzoeker ingebed in de omgeving van werk en privé. Zonder het ruimhartige delen van kennis en de goede feedback van collega-kunsthistorici, museummedewerkers, restauratoren en bovenal de collega's van de Radboud Universiteit zou het onderzoekproces aanzienlijker moeizamer verlopen zijn. Met name de hulp van collega-onderzoeker Loes Scholten is menigmaal van groot belang geweest. Promoveren is een intens proces waar de hele sociale omgeving, al dan niet vrijwillig, bij betrokken wordt. Naast Eric, die steeds als eerste kritisch alle teksten las, zorgde ook de getoonde interesse en steun van familie en vrienden ervoor dat het geen eenzaam gebeuren werd.

De Stichting Nijmeegse Kunsthistorische Studies, het Jheronimus Bosch Art Center en SPA Uitgevers maakten het mogelijk dat mijn dissertatie in deze prachtige uitgave verschijnt. Mijn dank is groot voor deze mooie bekroning van mijn onderzoek: verdiende aandacht voor hen die Jheronimus Bosch hun opdrachten toevertrouwden en zijn schilderijen in hun verzamelingen opnamen. Zonder hen zou de Bossche schilder niet zijn uitgegroeid tot de wereldwijd vermaarde Jheronimus Bosch.



hieronymus bosch

1 Jheronimus Bosch

Jheronimus van Aken (circa 1450–1516) is in 's-Hertogenbosch geboren en getogen. Deze stad was een van de vier hoofdsteden in het hertogdom van Brabant. Zoals het gehanteerde toponiem 'Van Aken' al aangeeft lag de oorsprong van de familie in Aken, maar de voorouders van Jheronimus bouwden hun bestaan elders op. Aanvankelijk waren zij gevestigd in Nijmegen, maar waarschijnlijk in jaren twintig van de vijftiende eeuw trokken zij naar 's-Hertogenbosch.¹ Sinds Jheronimus' overgrootvader, en mogelijk al daarvoor, waren de mannen in de familie Van Aken schilder van beroep. Jheronimus en zijn broers volgden in deze traditie en we kunnen ervan uitgaan dat zij werden opgeleid binnen het familieatelier. Rond 1480 huwde Jheronimus Bosch met Aleid van de Meervenne (1453- 1522/1523). Aleid kwam uit een familie die enig bezit had in de stad en omstreken. Van haar grootvader had zij het huis Inden Salvatoer aan de Markt in 's-Hertogenbosch geërfd en daarin nam het echtpaar zijn intrek.² Gesteld kan worden dat Jheronimus de meest getalenteerde schilder van zijn familie was; hij werd in ieder geval de meest gezichtsbepalende. Wellicht leidde hij na verloop van tijd een eigen atelier. Een locatie daarvoor is echter onbekend; er is in ieder geval geen reden om aan te nemen dat er een atelier in zijn woonhuis gevestigd was.³ Jheronimus zal hoe dan ook regelmatig hebben samengewerkt met (medewerkers van) het familieatelier.⁴ Jheronimus en Aleid waren welgesteld, niet buitengewoon welvarend, maar zij behoorden tot de sociale bovenlaag van de bevolking. Niettemin was het uitzonderlijk dat Jheronimus, als schilder en ambachtsman, in 1488 opgenomen werd als gezworen lid van de Lieve Vrouwe Broederschap.⁵ Terwijl het regulier lidmaatschap van de broederschap niet exclusief was, gold dat wel voor de toelating tot de kern van gezworen broeders.⁶

Jheronimus Bosch, *Aanbidding door de koningen*, detail, ca. 1491-1498, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 138 x 72 cm, Madrid: Museo Nacional del Prado, inv. nr. P02048.

Het eerste werk dat Jheronimus van Aken signeerde met 'Jheronimus Bosch' was, zover bekend, de Johannes op Patmos dat hij schilderde omstreeks 1490-1495.⁷ Ook in een tweetal documenten (uit 1504 en 1510) wordt de schilder met die naam aangeduid.⁸ Volgens sommigen kan het gebruik van deze naam erop wijzen dat hij lange tijd buiten de stad werkzaam was.⁹ Er zijn echter geen concrete aanwijzingen voor deze veronderstelling en de naamaanduiding kan ook gerelateerd zijn aan opdrachtgevers van elders.¹⁰ Anders dan veel van zijn collega's verhuisde Bosch niet naar (kunst-)centra als Brugge, Antwerpen of Brussel waar zich concentraties van opdrachtgevers bevonden. Naar alle waarschijnlijkheid werkte hij zijn hele leven in zijn geboortestad en wisten zijn opdrachtgevers hem daar te vinden. Jheronimus Bosch was tijdens zijn leven al een befaamde schilder. Zijn werk was in trek bij stedelijke elite evenals bij kunstliefhebbers uit de kringen van het Bourgondische en Habsburgse hof.

Jheronimus Bosch stierf in 1516; hij was mogelijk slachtoffer van een van de epidemieën die de stad teisterden.¹¹ Omdat er uit het huwelijk van Jheronimus en Aleid geen kinderen waren voortgekomen, werd het atelier niet voortgezet door directe nazaten van Jheronimus. Bij de andere nakomelingen binnen de familie lijkt het te hebben ontbroken aan vergelijkbaar groot artistiek talent. Het is overigens niet onmogelijk dat werkplaatsmedewerkers nog enige tijd werk in de stijl van Bosch hebben geproduceerd, maar hierover is nog weinig bekend. Het pand met de naam 'In Sint Thoenis' waarin het atelier van de familie Van Aken gevestigd was, bleef tot 1523 in het bezit van de familie, daarna werd het verkocht.¹² Het is daarbij denkbaar dat de werk- en modeltekeningen en ricordi (getekende vastleggingen van voltooid schilderijen) in met name Antwerpen terecht kwamen.¹³ In de loop van zestiende eeuw groeide de vraag naar kopieën van Bosch' werk en naar schilderijen in zijn stijl. Schilders als Jan Mandijn (ca. 1500-1559), Pieter Huys (ca. 1519-ca. 1584) en Pieter Bruegel (ca. 1528-1569) lieten zich door Bosch en door elkaars

navolgingen van zijn werk inspireren.¹⁴ Vooral in Antwerpen was een grote productie van kopieën en navolgingen. De kwaliteit van de geproduceerde werken liep daarbij sterk uiteen.¹⁵ Het is vooral de grote hoeveelheid voor de markt geproduceerde schilderijen met helletaferelen door navolgers die Jheronimus Bosch de reputatie van duivelschilder opleverde.¹⁶

2 “pathologisch vreemde inspiraties”

Aan het begin van de twintigste eeuw beschreef het *Niederländisches Künstlerlexikon* Jheronimus Bosch (ca. 1450-1516) als “(...) een in ziekelijke wanen zwelgende kunstenaar, die onder de folteringen en ontberingen van zijn oververhitte verbeelding aan zijn beestachtige en pathologische vreemde inspiraties uitdrukking gaf.”¹⁷ Ruim een eeuw later – niet gehinderd door een oordeel als dit – bezochten in 2016 meer dan een miljoen bezoekers de overzichtstentoonstellingen van Bosch’ werk in ’s-Hertogenbosch en Madrid.¹⁸ Jheronimus Bosch wordt tegenwoordig beschouwd als een uitzonderlijk en innovatief schilder. De populariteit van het werk van Bosch is echter geen modern verschijnsel en ook in zijn eigen tijd was hij een bekende naam.

De kunsthistoricus bestudeert niet alleen kunstwerken, genres en kunstenaars. Minstens zo belangrijk zijn de praktijken waarbinnen de productie van de kunstwerken plaatsvond en de relaties tussen de betrokkenen: kunstenaars, opdrachtgevers en verzamelaars. Bovendien moeten de sociaaleconomische, religieuze en politieke omstandigheden in beschouwing worden genomen die mensen en hun activiteiten vormden. Kunstwerken zijn het product van al deze factoren; dit is geen nieuw inzicht. Binnen de geschiedenis van de kunst zijn er echter kunstenaars die als uitzonderlijk worden beschouwd. In sommige gevallen is daarbij de biografie en/of de werkplaatspraktijk grotendeels onbekend en roept het oeuvre meer vragen op dan dat het antwoorden geeft. Deze personen en hun werk worden, onafhankelijk van het tijdperk waarin zij leefden, veelal beschouwd vanuit het negentiende-eeuwse perspectief van de vaak gekwelde artistieke persoonlijkheid. Jheronimus Bosch is een van die kunstenaars. Zijn kunst werd en wordt met regelmaat bestudeerd als een expressie van individuele gedachten en gevoelens. Lang is aangenomen dat hij grotendeels in een isolement werkte en schilderijen produceerde die uniek in hun soort zijn.¹⁹ Doordat zo weinig bekend is over Bosch’ atelierpraktijk werd zijn werkwijze een tabula rasa waarop bijna iedere denkbare theorie is geprojecteerd.

Spreeken over het oeuvre van Jheronimus Bosch is een precaire saangelegenheid: over de samenstelling ervan zitten museumconservatoren, onderzoekers en kunsthistorici zeker niet allemaal op dezelfde lijn. Deze studie volgt de indeling van de werken zoals die gehanteerd wordt door het Bosch Research and Conservation Project (BRCP) in de *Catalogue Raisonné*. Hierbij zijn de schilderijen gecategoriseerd als *Jheronimus Bosch*, *Jheronimus Bosch en werkplaats* en *Werkplaats en Navolgers*.²⁰ De gegevens van de schilderijen en tekeningen van Bosch zijn niet in de tekst van de voorliggende studie opgenomen, hiervoor wordt verwezen naar het overzicht in Bijlage I. Wanneer in de volgende hoofdstukken gesproken wordt over het oeuvre van Bosch wordt de groep van 21 schilderwerken bedoeld waarvan – min of meer in consensus – wordt aangenomen dat zij geheel of grotendeels door Bosch zijn uitgevoerd.²¹ Naast dit kernoeuvre is er een aantal schilderijen waarvan de toeschrijving nog steeds ter discussie staat. Een enkele hiervan, zoals de *Keisnijding*, zal aan de orde komen wanneer de vroege eigenaar relevant is voor het voorliggende onderzoek.²² In deze studie worden niet alle werken uit het kernoeuvre van de schilder besproken: de behandelde schilderijen zijn geselecteerd op grond van een gedocumenteerde relatie, visueel dan wel schriftelijk, met een opdrachtgever of vroege eigenaar. De opdrachtgevers en eigenaren van het werk van Jheronimus Bosch waren vooral afkomstig uit de elite van de samenleving; dit is opvallend voor een kunstenaar die werkte in een niet al te grote stad zonder wereldlijk of kerkelijk hof. De betrokkenheid van de opdrachtgever bij het ontstaan van het kunstwerk was in de Late Middeleeuwen en Vroegmoderne tijd aanzienlijk. We weten echter weinig over wie deze personen waren en hoe de bekendheid van Bosch zich onder hen verspreidde. Ook in de kringen van het Bourgondisch-Habsburgse hof waren Bosch’ schilderijen gewild. Zonder twijfel zal zijn roem zijn vergroot door de interesse die diplomaten en andere hovelingen toonden in zijn werk. Na de dood van Jheronimus Bosch nam de vraag naar zijn werk snel toe en dat bleef zo tot ver in de zestiende eeuw. Werken van zijn eigen hand, of schilderijen die als zodanig werden beschouwd, waren toen alleen nog bereikbaar voor de hoogste kringen van kunstenaars: de aristocratie en de vorstenhuizen.

Dit onderzoek is gewijd aan de opdrachtgevers van Jheronimus Bosch en aan de vroege eigenaren van zijn werk, tijdens het leven van de schilder en in de periode direct daarna. Centraal staan daarbij de vragen welke relatie deze personen hadden met de schilderijen van Bosch en hoe zij zich verhielden tot de kunstenaar en tot elkaar. Het onderzoek richt zich dus op de tijdgenoten van Bosch en de eerste generatie daarna. Deze personen stonden qua

tijd en gebied relatief dicht bij de kunstenaar en deelden daarmee grotendeels eenzelfde culturele en historische context. Bij vermeldingen over werk van Bosch in inventarissen en andere documenten later in de eeuw neemt het risico toe dat het imitaties of werk door navolgers betreft. De laat-vijftiende- en vroeg-zestiende-eeuwse liefhebbers van de schilderijen van Bosch zijn in twee categorieën op te delen: opdrachtgevers en vroege eigenaren. Deze categorieën zijn niet strikt gescheiden en overlappen, met name waar het vroege eigenaren betreft die tijdens het leven van Bosch al werk van hem bezaten. We weten weinig over de opdrachten die aan Bosch en zijn werkplaats gegeven werden. Er zijn geen contracten of betalingen beschikbaar die het mogelijk maken om schilderijen uit zijn nu bekende oeuvre direct te verbinden aan een specifieke opdrachtgever. Er zijn echter wel andere benaderingen voorhanden om de relatie van de kunstliefhebbers met Bosch en zijn werk te onderzoeken. Ten eerste heeft een deel van de opdrachtgevers zichzelf en/of hun familie laten afbeelden door Bosch. Deze portretten leveren relevante visuele informatie op. Ten tweede worden schilderijen van Bosch vermeld in beschrijvingen en inventarissen van collecties van vroege kunsteigenaren. Enkele van de vermelde werken overleefden de tijd, andere gingen verloren.

Sommige in deze studie behandelde schilderijen, met en zonder devotieportretten, worden niet meer als eigenhandig van Bosch beschouwd. Daaronder bevinden zich werken die niettemin een bijzondere relatie hebben met het oeuvre van Bosch, zoals de *Ecce Homo* in Boston.²³ Deze triptiek verschaft informatie over bijvoorbeeld de atelierpraktijk van Bosch, eventuele medewerkers en hun betrokkenheid, de gewildheid van zijn werk en de afwegingen en keuzes die gemaakt werden door de opdrachtgevers van Bosch. Dit drieluik is vanwege de bovengenoemde aspecten dan ook meegenomen in het onderzoek. Ook kopieën van schilderijen van Bosch komen aan de orde als deze relevante informatie kunnen leveren, over bijvoorbeeld wijzigingen ten opzichte van de *principaal*.²⁴

De opdrachtgevers en vroege eigenaren zijn in drie groepen, of sociale geledingen, in te delen: de stedelijke burgerelite, kerkelijke instellingen en de hoge adellijke elite. Iedere groep en ieder individu daarbinnen had zijn eigen motivaties om voor Bosch te kiezen en ieders voorkeuren en wensen komen op uiteenlopende wijzen tot uitdrukking in de schilderijen. Niet alleen vanwege deze uitgesproken verschillen, maar ook omdat het bronmateriaal van een andere aard is, worden hier bij de behandeling van de diverse groepen opdrachtgevers en liefhebbers twee benaderingen toegepast.

3 Opdrachtgevers en eigenaren

3.1 Devotieportretten

De term *devotieportret* heeft betrekking op portrettering van eigentijdse individuen, families of groepen personen geplaatst in een religieuze scène, vaak knielend en biddend afgebeeld in de houding van *orant*. Een aanzienlijke hoeveelheid van Jheronimus Bosch' schilderijen bevat een of meer devotieportretten. Niet alleen de portretten zelf wijzen in de richting van een duidelijk te definiëren groep opdrachtgevers, maar ook de aanwezigheid ervan is al een indicatie. Het devotieportret was immers een belangrijk expressiemiddel van de burgerelite. Een enkele uitzondering daargelaten, beelden de devotieportretten van Bosch dan ook leden van deze sociale laag af. Deze representaties zijn de meest directe informatiebronnen die voorhanden zijn met betrekking tot de opdrachtgevers van Bosch. De eerste hoofdstukken van deze studie zijn dan ook gericht op de bestudering van deze portretten: de individuele weergaven, de portretten ten opzichte van elkaar en de positionering binnen de context van het genre. Hierbij wordt ingegaan op de informatie die deze werken geven over de afgebeelde personen, ondermeer aan de hand van de keuzes die de schilder en de opdrachtgever maakten in de uitvoering van de portretten. De werken werden geproduceerd en functioneerden in een religieuze context, maar waren daarom niet minder onderhevig aan smaakverschuivingen. De opdrachtgevers die de werken bestelden kozen specifiek voor Jheronimus Bosch. Waarschijnlijk is hun betrokkenheid bij het werk het meest zichtbaar in hun eigen representatie. Bosch en zijn opdrachtgevers leefden in een wereld waarin uiterlijke vertoning van groot belang was. Kostuums, onderscheidstekens en juwelen waren daarbij essentiële middelen, voor zowel het creëren van de onderlinge samenhang van groepen als voor het onderscheid daartussen. Vanwege het religieuze karakter en het burgerdecorum zijn devotieportretten terughoudend in uiterlijk vertoon en is het vooral de kleding waarmee de geportretteerden zich profileren. Voor de bestudering van deze portretten zal dan ook veelal een kostuumhistorisch perspectief gebruikt worden. Zoals geformuleerd door onder andere Pierre Bourdieu, Philipp Zitzlsperger en Ulinka Rublack zijn afgebeelde kostuums belangrijke dragers van betekenis (of *tekendragers*) binnen de beeldende kunst.²⁵ Daarbij moet in ogenschouw worden genomen dat afbeeldingen van kleding zeker niet de dagelijkse praktijk weergeven. Het gaat hier altijd om een constructie van het beeld dat de opdrachtgever (al dan niet de geportretteerde) naar de buitenwereld wenste te presenteren. De onderlinge vergelijking van alle beschikbare devotieportretten van Bosch zal duidelijk maken hoe deze kunstenaar vorm gaf aan dit soort representaties.

Het geavanceerde technische onderzoek van het BRCP heeft geresulteerd in een rijkdom aan nieuw visueel materiaal. Dit betreft hoge resolutie opnamen in zichtbaar licht, maar ook infraroodfotografie, infraroodreflectografie en gedigitaliseerde röntgenopnamen. Hiermee is gedeeltelijk zichtbaar gemaakt wat zich onder de bovenste verflaag van de schilderijen bevindt. Voor het onderzoek naar de devotieportretten van Bosch is dit nieuwe materiaal essentieel, omdat veel van de portretten zijn overschilderd en daardoor niet meer voor het blote oog zichtbaar zijn. Ook kunnen door deze nieuwe opnamen ondertekeningen worden bestudeerd en wordt het creatieve proces van Bosch en zijn werkplaats inzichtelijk. In de hoofdstukken van deze studie die de devotieportretten betreffen wordt onder meer aandacht besteed aan wijzigingen in de geplande uitvoering van de portretten. Als er aanpassingen in een portret plaatsvonden in de fase tussen de voorbereiding en voltooiing van een werk, kunnen deze dan worden verklaard door veranderingen in de wensen van de opdrachtgevers? Of was het een kwestie van veranderd opdrachtgeverschap? Of gaat het hier om een heel andere kwestie: een esthetische of inhoudelijke keuze van de kunstenaar?

Het is een interessante vraag of Jheronimus Bosch bij zijn weergave van devotieportretten de algemene tendensen binnen het genre volgde. Aan het einde van het eerste deel van deze studie wordt hierop in gegaan. Hierbij worden de portretten van Bosch zowel naast elkaar als in de bredere context van het devotieportret bestudeerd. In alle vier de eerste hoofdstukken worden Bosch' devotieportretten vergeleken met die van andere, eigentijdse, kunstenaars en geplaatst in theorieën over het genre zoals die zijn beschreven in de moderne kunsthistorische literatuur. Deze methode is vergelijkbaar met wat Panofsky de vaststelling van een *Typengeschichte* heeft genoemd: de bestudering van hoe kunstwerken (hier devotieportretten) thema's en ideeën uitdrukten die relevant waren in de periode van productie. Daarbij wordt in deze studie in een enkel geval ook naar andere werken dan devotieportretten gekeken: het gaat dan vooral om afbeeldingen van specifieke kleding. Panofsky past de methode van *Typengeschichte* vooral toe als een correctiemechanisme ten opzichte van tekstuele bronnen.²⁶ In het geval van dit onderzoek, echter, speelt het visueel materiaal een grote rol juist vanwege de minimale beschikbaarheid van geschreven bronmateriaal en literatuur over de devotieportretten van Bosch.

3.2 Religieuze instellingen en de adellijke elite

Naast religieuze werken met devotieportretten, bevat Bosch' oeuvre ook religieuze werken zonder devotieportretten en werken

met profane onderwerpen. Een aantal van deze onderwerpen kan als humanistisch beschouwd worden; het betreft dan vooral de kritische beschouwing van de mens. Andere profane werken zijn op spreekwoorden, gezegden en thema's uit de volkscultuur gebaseerd. Bij sommige van deze schilderijen is er documentatie voorhanden die in de richting wijst van vermoedelijke opdrachtgevers en vroege eigenaren. Daarbij is een tweedeling te maken tussen werken (met religieuze onderwerpen) die gerelateerd zijn aan kerkelijke en religieuze instanties of locaties en werken die verbonden zijn aan adellijke collecties/residenties.

Religieuze instellingen en adellijke elite

Kerkelijke en religieuze instellingen en clerici zijn zonder twijfel van groot belang voor Jheronimus Bosch geweest. Verschillende schilderijen van zijn hand worden beschreven als geplaatst op prominente posities in de Sint-Janskerk te 's-Hertogenbosch. Bosch schilderde tenminste één altaarstuk dat bestemd was voor een kerk buiten de stad: die van het Dominicanenklooster in Brussel.²⁷ Daarnaast kreeg hij meerdere, en veelsoortige, opdrachten van de Bossche Lieve Vrouwe Broederschap.²⁸ De kern van hiervan bestond vooral uit leden van de burgerelite en de opdrachten waren voornamelijk bestemd voor de kapel en voor de gemeenschap van de gezworen broeders. Als opdrachtgever neemt de broederschap hiermee een overgangs- of overlappingspositie in tussen de burgerelite en de kerkelijke instellingen.

De groep opdrachtgevers vanuit kerkelijke en religieuze instellingen als geheel laat zich moeilijk analyseren. Geen van de beschreven werken heeft de tijd overleefd, waardoor we voor het herleiden van de relatie tussen Bosch en de kerkelijke opdrachtgevers bijna uitsluitend zijn aangewezen op kronieken en administratieve archivalia. De betreffende werken voor en de contacten met deze groep opdrachtgevers zullen in dit onderzoek geïnventariseerd worden en waar mogelijk in relatie worden gebracht met de overige groepen opdrachtgevers en vroege eigenaren.

Het adellijk netwerk

In de loop van de zestiende eeuw vonden schilderijen van Jheronimus Bosch hun weg naar vele belangrijke adellijke en koninklijke collecties in heel Europa. Het spreekt voor zich dat de vroegste meldingen over Bosch' werk voorkomen in de Bourgondische en Habsburgse gebieden, waar 's-Hertogenbosch deel van uitmaakte. Het aantal werken van Bosch dat per collectie genoemd wordt in inventarissen, kronieken en andere archivalia is weliswaar niet talrijk. Het betreft in de meeste gevallen een of enkele schilderijen. Daarentegen is de hoeveelheid collecties waarin werk van Bosch

voorkomt opvallend te noemen. De schilderijen zijn daarbij in drie categorieën onder te brengen: religieuze werken, schilderijen met humanistische onderwerpen – vaak met een religieuze grondslag – en andersoortige taferelen, die vooral gebaseerd zijn op onderwerpen uit de volkscultuur, spreekwoorden en gezegden.

Voor al de tweede categorie is interessant, omdat de interesse in deze onderwerpen terug te leiden is naar vooral de hofkringen en het bovendien enkele van Bosch' meest ambitieuze werken betreft. Al bestaat in enkele gevallen wel dit vermoeden, het is onduidelijk of de vroege eigenaren ook de opdrachtgevers van de werken waren. Met betrekking tot deze personen zal daarom voornamelijk over 'eigenaren' worden gesproken. De betreffende kunstliefhebbers maakten allen deel uit van de kringen rondom het hof en de meesten hadden de functie van adviseur en diplomaat. Bovendien stond het overgrote merendeel van hen met elkaar in verbinding, wat een onderlinge smaakbeïnvloeding tot gevolg zal hebben gehad. Van betekenis in dit opzicht is dat deze adviseurs zich vanuit hun functie ook bezighielden met artistieke ontwikkelingen en dus hier goed van op de hoogte waren. Het signaleren van kunstenaars en kunstobjecten deden zij in eerste instantie voor hun heersers, maar zij hielden er zelf doorgaans ook collecties op na. Het doel van een dergelijke collectie en de functies van de kunstvoorwerpen die erin opgenomen werden waren veelzijdig. Religieuze devotie en het vertoon van status speelden een rol, maar zeker ook de profilering van intellectuele en artistieke kennis. In het hoofdstuk over deze verzamelaars wordt ondermeer aandacht besteed aan de wijze waarop zij in contact kwamen met het werk van Bosch en welke positie het werk van Bosch innam binnen hun collecties.

Gesteld kan worden dat er sprake was van een netwerk van bezitters, die de wens deelden om werk van Bosch op te nemen in hun collecties. Anders dan bij de werken met devotieportretten, leveren de meeste van deze schilderijen zelf weinig of geen informatie over de oorspronkelijke opdrachtgevers. De groep adellijke eerste eigenaren wordt dan ook benaderd met een focus op hun netwerk en op de onderlinge verhoudingen. Om dit te kunnen onderzoeken zijn zowel de biografieën en de collecties van betreffende kunstliefhebbers van belang. Leidraad voor de structurering van het netwerk zijn de schilderijen van Bosch die genoemd worden in de betreffende inventarissen. De werken, en daarmee ook hun eigenaren, worden gerangschikt in drie categorieën, gebaseerd op de relatie van het vermelde schilderij met het kernoeuvre van Jheronimus Bosch. In de bestudering zal in eerste instantie echter niet het werk maar de eigenaar centraal staan.

Deze categorieën zijn:

1. Werken die in bronnen zijn beschreven als zijnde van Jheronimus Bosch en die een relatie hebben met het kernoeuvre. Sommige van deze werken worden tot dit oeuvre gerekend en bevinden zich heden ten dage in bekende collecties. Andere zijn mogelijk identificeerbaar met werken uit het kernoeuvre.
2. Werken die in bronnen zijn beschreven als zijnde van Jheronimus Bosch maar verloren zijn gegaan. De onderwerpen van deze werken hebben een relatie met het kernoeuvre.
3. Werken die in bronnen zijn beschreven als zijnde van Jheronimus Bosch, met onderwerpen die niet voorkomen in het kernoeuvre. Bij een enkel werk is er wel een relatie met een tekening van Bosch. Sommige van de schilderijen in deze categorie zijn verloren gegaan, andere bevinden zich in bekende collecties maar worden toegeschreven aan de werkplaats of navolgers.

Op deze manier wordt het overzicht opgebouwd beginnend bij de opdrachtgevers en eigenaren die het dichtst in de omgeving van Jheronimus Bosch verkeerden en afsluitend met degenen die de grootste afstand hadden tot de kunstenaar. Aan het einde van deze studie, tenslotte, wordt kort teruggeblikt en ingegaan op de vraag: wat is de relatie tussen de verschillende groepen: de opdrachtgevers en vroege eigenaren uit de kringen van de burgerelite, de religieuze instellingen en het hof.

4 Status Quaestionis

De eerste uitvoerige beschrijvingen van zowel het werk als de receptie van het werk van Jheronimus Bosch zijn afkomstig uit de zestiende eeuw en werden geschreven door Spaanse liefhebbers: Felipe de Guevara (1563) en Fray José de Sigüenza (ca. 1600). Jan Karel Steppe voerde vanaf de jaren zestig van de vorige eeuw belangrijk verkennend werk uit naar de opdrachtgevers van Bosch en de eigenaren van zijn schilderijen. Ondanks dat dit onderwerp als een rode draad door zijn onderzoeksactiviteit loopt, bleven zijn publicaties daarover beperkt.²⁹ Zijn archief is in fases gedurende de afgelopen jaren voor een groot deel ontsloten en wordt beheerd door het Illuminare - Studiecentrum voor Middeleeuwse Kunst van de Katholieke Universiteit Leuven.

Over de schilderijen van Jheronimus Bosch is buitengewoon veel gepubliceerd waarbij de meest uiteenlopende perspectieven zijn gehanteerd. Het werk van Bosch is vooral vermaard

vanwege de imaginaire beeldtaal die de moderne toeschouwer vaak als mysterieus en bizar voorkomt. Het kunsthistorisch onderzoek heeft zich dientengevolge lang en bijna uitsluitend gericht op het verklaren van de motieven en symboliek gebruikt door Bosch. Van de schilderijen die devotieportretten bevatten zijn de centrale onderwerpen uitvoerig bestudeerd, maar de portretten werden daarbij grotendeels genegeerd. Men beperkt zich veelal tot de conclusie dat deze representaties, in tegenstelling tot het centrale onderwerp, traditioneel van aard zijn. Daarmee worden zij niet van belang geacht voor het onderzoek naar een schilder die vooral vanwege zijn uitzonderlijkheid wordt gewaardeerd. Onderzoekers van Bosch die specifiek aandacht besteden aan de receptie van diens werk gaan in een aantal gevallen wel in op zijn devotieportretten, zij het meestal beknopt. Met name in het onderzoek van Jan Karel Steppe, Paul Vandenbroeck, Gerd Unverfehrt, Lucas van Dijk en Jos Koldewij worden de portretten vermeld. Over het algemeen worden de devotieportretten in de literatuur als een uniforme groep beschreven. De overeenkomsten worden benoemd, maar er wordt zelden ingegaan op de verschillen tussen de individuele portretten. Paul Vandenbroeck heeft Jheronimus Bosch en zijn werk op uitgebreide wijze gepositioneerd binnen de humanistische cultuur en de stedelijke omgeving van de Nederlanden. De focus van deze auteur ligt daarbij sterk op de iconologische analyse van de schilderijen en de invloed van de opdrachtgevers komt vooral zijdelings aan de orde.

De aanwezigheid van het werk van Bosch in adellijke collecties is in een aantal gevallen beschreven. Deze beschrijvingen hebben echter bijna altijd betrekking op onderzoek naar individuele eigenaren of zij maken deel uit van publicaties over een gehele inventaris. Over de kunstliefhebbers Felipe de Guevara, Damião de Góis, Juan Manuel, Hendrik III van Nassau en Mencía de Mendoza zijn in de afgelopen vijftig jaar enige interessante studies gepubliceerd. De onderlinge relaties binnen deze groep hovelingen en adviseurs zijn echter nog nauwelijks bestudeerd.

Met name sinds de laatste decennia van de vorige eeuw zijn sociaaleconomische factoren van de vroegnederlandse kunstproductie, zoals opdrachtgeverschap, kunstmarkt en atelierpraktijk, deel uit gaan maken van de kunstgeschiedschrijving. De aandacht van kunsthistorici was lang vooral gericht op individuele kunstenaars en specifieke opdrachtgevers of kunstobjecten.³⁰ Langzamerhand is er meer aandacht gekomen voor de sociale en institutionele dimensies van het opdrachtgeverschap. Het onderzoek daarnaar, door onder andere Wim Blockmans, heeft zich vooral gericht op centrale productiecentra als Brugge

en Antwerpen, en op de kunstenaars die daar werkzaam waren. De situatie van Jheronimus Bosch verschilt hiervan omdat hij als een kunstenaar werkzaam was in een handels- en nijverheidsstad zonder omvangrijke kunstproductie. Desalniettemin zijn er uit de sociaaleconomische benadering veel inzichten voortgekomen die inspireren om ook met betrekking tot Bosch' oeuvre de relatie tussen kunstwerken, kunstenaar, publiek en opdrachtgever vanuit nieuwe invalshoeken te bestuderen. Verkennende onderzoeken naar de sociaaleconomische positie van Jheronimus Bosch werden uitgevoerd door onder andere Louis Pirenne, Bruno Blondé en Hans Vlieghe, en voortgezet door onder meer Ester Vink.³¹

5 Literatuur en bronnen

De onderzoeker die zich bezighoudt met Jheronimus Bosch ziet zich geconfronteerd met een ware bibliotheek aan literatuur. Er zal in deze studie dan ook regelmatig verwezen worden naar auteurs die een belangrijke rol spelen in het uitgebreid discours dat rondom Bosch bestaat. In een aantal gevallen ben ik kritisch over de wijze waarop conclusies en theorieën tot stand zijn gekomen. Echter, in ieder onderzoek dat uitspraken doet over motivaties en drijfveren van personen in een historische context is een zekere mate van veronderstelling onvermijdelijk. Dat is zeker het geval wanneer onderwerpen als artistieke smaak aan de orde komen, met de kunstvoorwerpen en archivalia als informatiebron. Ook in deze studie zullen daarom aannames worden gedaan van het type geschiedschrijving *Wie es gewesen sein könnte*. Dit is een bekende aanpassing van het credo van historicus Leopold von Ranke (1795-1886) *“Bloss zeigen wie es eigentlich gewesen [ist]”*.³² De (kunst)geschiedenis heeft het idee van de reconstructie van een objectief en onpartijdig verleden al sinds lange tijd achter zich gelaten. Dat betekent echter niet dat in deze studie een vorm van narratieve kunstgeschiedenis beoefend wordt.

Over het vroegnederlandse devotieportret in het algemeen zijn enkele belangrijke studies verschenen. Bij deze onderzoeken is de aandacht vooral gericht op de beleving en expressie van de spiritualiteit. Desalniettemin zijn de inzichten die de auteurs presenteren vaak ook relevant voor het onderzoek naar de opdrachtgevers van Bosch. Als leidraad bij de positionering van het werk van Bosch in een bredere context van het devotieportret fungeren de studies van onder andere Elisabeth Heller, Alarich Roock, Truus van Bueren, Joanna Scheel en Ingrid Falque.³³ Het boek van Falque bevat bovendien een uitgebreide catalogus met devotieportretten in de Nederlanden.

De gebruikte literatuur over Bosch is talrijk en daarom wordt hier slechts een klein aantal werken uitgelicht. De publicaties rondom de Jheronimus Bosch-tentoonstellingen in deze en de vorige eeuw bieden een grote verzameling essays. Met name de catalogi van 's-Hertogenbosch (1967), Rotterdam (2001) en Madrid (2016) bevatten een rijk overzicht van ontdekkingen en hypothesen. De tentoonstelling in 's-Hertogenbosch (2016) was aanleiding voor twee publicaties van het BRCP: *Jheronimus Bosch. Schilder en tekenaar. Catalogue Raisonné* en *Hieronymus Bosch, painter and draughtsman. Technical Studies*. Het BRCP heeft zich toegelegd op wat Jheronimus Bosch kenmerkt als schilder en heeft derhalve veel aandacht besteed aan de atelierpraktijk. Bovendien is voor de eerste keer een groot deel van zijn oeuvre met steeds gelijke instrumenten en gestandaardiseerde methoden onderzocht en gedocumenteerd. Hierdoor werd een eenduidige vergelijking van de schilderijen mogelijk. Het boek van Gerd Unverfehrt (1980) is nog steeds het standaardwerk voor de receptie van Bosch alsmede voor de kopieën van zijn schilderijen en het werk van navolgers.³⁴ Ook de diverse publicaties van Daan van Heesch bieden boeiende perspectieven op dit onderwerp.³⁵ Van essentieel belang voor het onderzoek naar de devotieportretten zijn identificaties van de door Bosch geportretteerde personen. Deze zijn met name opgenomen in de studies van Henri Hymans (1893), Charles de Tolnay (1965), Lucas van Dijck (1998), Paul Vandenbroeck (2002), Xavier Duquenne (2006) en het BRCP (2016).³⁶

Relevant voor dit onderzoek is zeker ook het werk verricht door verscheidene auteurs met betrekking tot de positie van Jheronimus Bosch in zijn geboortestad. Lucas van Dijck bracht de geschiedenis van de Lieve Vrouwe Broederschap in kaart en diverse publicaties van Jos Koldeweij en het nog lopende onderzoek van Loes Scholten geven veel relevante inzichten over de schilder en 's-Hertogenbosch.³⁷ Belangrijk bronmateriaal binnen dit kader is aanwezig in de deels gedigitaliseerde archieven van het Brabants Historisch Informatie Centrum (waaronder de archieven van de Lieve Vrouwe Broederschap) en de database BoschDoc.³⁸ In het geval van BoschDoc bieden de begeleidende teksten van Loes Scholten nuttige contextinformatie.

Essentieel voor het onderzoek naar de diplomaten en adviseurs werkzaam in de Bourgondische en Habsburgse hofkringen zijn met name de publicaties van Walter Höflechner, Raymond Fagel en José Martínez Millán.³⁹ Specifieke details en biografieën worden daarbij aangevuld met behulp van de studies naar individuele hovelingen en kunstliefhebbers, waaronder het onderzoek van Elisabeth Feist Hirsch, Jos Sterk, Elena Vázquez Dueñas en Noelia García Pérez.⁴⁰ Van buitengewone betekenis is het werk

van Louis Prosper Gachard: *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas* (1874-1882) dat ondermeer vijftiende- en zestiende-eeuwse reisverslagen bevat. Deze verslagen geven een beeld van de activiteiten, posities en relaties van de hovelingen in de praktijk.

6 Theoretische perspectieven

Zowel het verzamelen van kunstobjecten als het geven van opdrachten voor de productie ervan is een complexe sociale activiteit. Dit was wellicht nog meer zo in de Late Middeleeuwen en de Vroegmoderne periode, toen de rollen van kunstenaars en kunstobjecten aanzienlijk anders werden ingevuld dan tegenwoordig. Kunstenaars hadden veelal de status van ambachtsman en de esthetische objecten zelf – altaarstukken, wandtapijten, sculpturen, portretten et cetera – vervulden belangrijke sociale en gebruiksfuncties. Zo werden devotieportretten geplaatst bij altaren en graven en de gebeden waartoe zij aanzetten moesten helpen bij de redding van de ziel van de geportretteerden. Werken met een humanistische inhoud stimuleerden ondermeer intellectuele gedachteswisselingen en discussies tussen de beschouwers. Het aanbod van visuele beelden was vele malen beperkter dan tegenwoordig en we kunnen daarom aannemen dat de impact ervan, zowel in de kerkelijke als wereldlijke context, derhalve groot was.

In dit onderzoek zijn de schilderijen van Jheronimus Bosch, archivalia die deze beschrijven en biografieën van de eigenaren essentiële bronnen van informatie. Bij het zo volledig mogelijk in kaart brengen van de opdrachtgevers en de vroege eigenaren van Bosch' werk, hun onderlinge relaties en hun verhouding tot de kunstenaar, speelt een theoretisch benadering een minder grote rol. Niettemin is het zinvol om op enkele momenten het gedrag en de motivatie van de kunstliefhebbers in een abstracter kader te plaatsen. Met het doel om een stap terug te doen en het grotere geheel te overzien worden daarom in dit onderzoek de ideeën van socioloog Pierre Bourdieu (1930-2002) en museumconservator Edward B. Henning (1922-1993) gebruikt. De afstand die hiermee gecreëerd wordt tot de historische context maakt het mogelijk om op een andere wijze naar de processen en de verhoudingen te kijken die daarbinnen werkzaam waren. In het geval van de opdrachtgevers van devotieportretten gaat het dan vooral om de zelfpositionering binnen de devotie voorstelling en de strategie achter de gekozen beeldtaal. Mijn veronderstelling is dat zowel de opdrachtgever als de kunstenaar Jheronimus Bosch invloed uitoefende en keuzes maakte bij de bepaling van vormge-

ving en inhoud. In het geval van de analyse van het netwerk van de adellijke kunstliefhebbers zijn de genoemde theorieën nuttig om de positie van de verschillende individuen ten opzichte van elkaar te kunnen beschrijven. Met betrekking tot de gehele groep van opdrachtgevers en vroege eigenaren is deze aanpak zinvol om ondermeer het vraagstuk te benaderen over wie de voortrekkers waren van de smaakontwikkeling en wie de volgers. Van Pierre Bourdieu zijn hier vooral de boeken *La Distinction: Critique sociale du jugement* (1979) en *Les Règles de l'art* (1992) relevant. Hierin bespreekt Bourdieu de relatie tussen het kunstwerk en de processen van productie en consumptie ervan. Centraal in zijn theorie is het uitgangspunt dat zowel individuen als groepen een sociale positie innemen ten opzichte van anderen. Het totaal van denkwijzen, waarden en andere factoren die de leefstijl van het individu en de groep bepalen duidt hij aan met de term *habitus*.⁴¹ Deze habitus omvat ook de culturele productie en consumptie en de ontwikkeling en uitdrukking van smaak. De sociale ruimte waarbinnen men functioneert is een complex geheel van *velden*: netwerken van relaties. Dit zijn contacten tussen partijen die een andere positie in het veld innemen, bijvoorbeeld tussen een voorname opdrachtgever en ateliermedewerker. De posities worden gehandhaafd door handelingen en praktijken die weer gevormd worden door de habitus van de persoon. Met betrekking tot kunst kunnen dit discoursen zijn, of genres en stijlen.⁴² Hieruit volgt dat het kunstwerk, volgens Bourdieu, nooit het product kan zijn van een individuele kunstenaar. Het is een creatie van het hele veld van artistieke productie met betrokkenheid van de kunstenaar, zijn vakgenoten, opdrachtgevers, verzamelaars en alle anderen die actief zijn binnen het veld.⁴³ Bovendien stelt Bourdieu dat de consumptie en de productie van kunst onverbreeklijk met elkaar verbonden zijn. Bij de analyse van een kunstenaar of een kunstwerk zouden alle factoren en relaties die een rol spelen betrokken moeten worden. Het werk van een individuele kunstenaar kan niet als een op zichzelf staand fenomeen worden bestudeerd; de waarde van kunst en de positie van de kunstenaar worden uitsluitend bepaald in relatie tot andere objecten en/of subjecten.⁴⁴ Deze stellingen kunnen de belangrijkste uitgangspunten genoemd worden voor dit onderzoek naar Bosch. Het negeren van deze context van beïnvloeding is immers wat lang het imago van Bosch als excentrieke eenling bepaald heeft. Dit imago staat echter haaks op de praktijk van kunstproductie in de laatmiddeleeuwse en vroegmoderne periode. De term *kapitaal* tenslotte, wordt door Bourdieu als het medium beschouwd waarmee de processen binnen de velden opereren. *Economisch kapitaal* bestaat uit financiële rijkdom en bezittingen terwijl *cultureel kapitaal* zaken betreft met symbolische waarde (schilderijen, kleding) en attitudes of

verworven eigenschappen (manieren, opleiding). Het laatste, *sociaal kapitaal*, is het netwerk van sociale relaties dat de andere twee vormen ondersteunt en versterkt. De drie condities van kapitaal hebben alleen waarde wanneer deze worden toegekend door personen met dezelfde posities in het veld.⁴⁵ Deze vormen van kapitaal als drijfveren van opdrachtgeverschap en kunstbezit waren in het verleden evenzeer van toepassing als in de moderne tijd. Daarbij moet wel worden aangetekend dat het belang van de religieuze component als motivatie en betekenisgever in Bosch' tijd vele malen groter was dan tegenwoordig. Deze component zal in deze studie dan ook regelmatig benadrukt worden.

Moderne perspectieven in een historische context

De benadering die het kunstwerk en/of de kunstenaar niet als geïsoleerd fenomeen beschouwt maar als een schakel in een geheel, wordt sinds de laatste decennia van de vorige eeuw steeds breder toegepast. Een theorie als die van Bourdieu biedt als voordeel dat gebeurtenissen in een procesmatige beschrijving kunnen worden geplaatst, met actieve subjecten. Echter, bij het gebruik van dergelijke theorieën in een historische context kunnen ook valkuilen ontstaan, zoals Richard Wollheim heeft benadrukt in zijn artikel *Sociological Explanation of the Arts: Some distinctions*. Wollheim waarschuwt voor het gebruik van causale argumentatie zoals in veel cultuurhistorisch onderzoek voorkomt. Deze argumentatie suggereert dat een causale verbinding kan worden geconstateerd tussen een cultureel product en zijn sociale omgeving terwijl deze als van elkaar losstaande fenomenen worden bestudeerd.⁴⁶ Een voorbeeld hiervan is de aanname dat een persoon een relatie met een kunstwerk heeft, uitsluitend omdat hij en de kunstenaar zich min of meer gelijktijdig op dezelfde plek bevonden.

Zoals alle modellen is Bourdieu's theorie een abstractie van de realiteit. Het is een instrument, een kader, voor categorisatie en vergelijking. De inbreng en de interpretatie van de wetenschapper vullen het model in. Wanneer we de productie en consumptie van kunst in een historische context bespreken moet met grote voorzichtigheid te werk worden gegaan. De onderzoeker moet zijn weg vinden in een mijnenveld van speculaties en moet op zijn hoede zijn voor de (onbewuste) integratie van zijn eigen verwachtingen in de interpretatie van en selectie van het bronmateriaal. Het is een onontbeerlijk denkframe voor (kunst)historisch onderzoek om zich voortdurend van dit gevaar bewust te zijn. Bourdieu gebruikt over het algemeen de termen *kunstenaar* en *kunst* in een moderne context en met een moderne connotatie. Hij gaat er dan vanuit dat de positie ervan in het veld meestal subversief is en de status quo van de samenleving uitdaagt. Het kunstwerk zelf is

een autonoom en ‘gewijd’ object. Zoals in deze studie meerdere malen zal worden benadrukt komt dit niet overeen met de positie van zowel de kunstenaar als van het kunstvoorwerp in de Late Middeleeuwen en de Vroegmoderne tijd. Dat betekent dat moderne theorieën binnen een historische context met zorg moeten worden toegepast. In de atelierpraktijk in Bosch’ tijd kon kunst geproduceerd worden zonder of met minimale betrokkenheid van de meester, maar toch gewaardeerd worden door opdrachtgevers en verzamelaars als van zijn hand. Deze kwestie komt nergens duidelijker naar voren dan wanneer kunstliefhebber Felipe de Guevara schrijft in 1560: “Het is terecht erop te wijzen dat er onder de imitatoren van Jheronimus Bosch één is die een leerling van hem geweest is en die, uit verering voor zijn meester of om zijn werken een goede naam te geven, zijn schilderijen signeerde met de naam Bosch en niet met de zijne. En desondanks zijn het zeer bewonderenswaardige schilderijen, en degene die deze werken bezit dient zich bewust te zijn van hun waarde, omdat deze schilder op het gebied van uitvindingen en de moraal een navolger was van zijn meester, omdat hij in zijn werk zorgvuldiger en geduldiger was dan Bosch, en omdat zijn werk in stijl, elegantie en kleur niet onderdeed voor dat van zijn meester.”⁴⁷

Smaak en stijl

Het kunstwerk wordt pas cultureel kapitaal als er waarde aan wordt toegekend door degenen met de aanzienlijkste posities in de velden kunstproductie en -consumptie. Bourdieu suggereert dat onderscheid (distinctie) het belangrijkste doel was voor het geven van opdrachten en voor verzamelen, en dit was zeker een sterke motivatie in kringen van de elite. Het zou echter een te eenzijdige benadering zijn om te stellen dat dit de primaire of zelfs de enige reden was. De interesse voor een specifieke schilder als Bosch moet zijn ontstaan vanuit aanvullende drijfveren en dit is gerelateerd aan het onderwerp van smaak en smaakontwikkeling.

Edward B. Henning was een museumconservator gericht op hedendaagse kunst, maar de inhoud van zijn artikel *Patronage and Style in the Arts: a suggestion concerning their relations* (1960) is ook relevant voor kunsthistorisch onderzoek naar vroegere perioden. Hij analyseert met name de invloed die groepen opdrachtgevers op stijl uitoefenen. Terwijl bij Bourdieu de onderscheidingen tussen groepen centraal staan, benadrukt Henning juist de verbindingen. Aan de basis van zijn analyse ligt de observatie dat groepen opdrachtgevers geconsolideerd worden door esthetische wensen en behoeften. Het proces dat hij beschrijft is dat van de overdracht van kennis en waarden door traditie en onderwijs. Tussen de sociale groepen zijn significante verschillen, meestal gebaseerd op

economische en politieke factoren. Henning’s interesse is echter gericht op de gedeelde esthetische behoeften van de leden van een groep. Hij merkt op dat kunstenaars en opdrachtgevers vaak tot verschillende sociale groepen behoren en dat zij niet noodzakelijkerwijze dezelfde behoeften en houdingen hebben.

De vraag is vervolgens hoe de opdrachtgevers (de stijl van) het kunstwerk beïnvloeden. Henning beschrijft die invloed en de relatie tussen opdrachtgevers en kunstenaars als een driedelig proces. *Stipulatie* is waarschijnlijk de meest directe en ongecompliceerde vorm waarop kunst beïnvloed wordt. Via een onderlinge overeenkomst wordt tot de uitvoering van een kunstwerk besloten, inclusief de definiëring van stijl, onderwerp en specifieke kenmerken. De factor *aantrekking* is meer complex. Dit behelst een economische factor en het vooruitzicht op financieel voordeel voor de kunstenaar als die zich aan een bepaalde groep opdrachtgevers verbindt. Maar minstens zo belangrijk is het door de kunstenaar en opdrachtgever gedeelde morele en/of intellectuele gedachtegoed. Ondanks dat beide partijen waarschijnlijk tot verschillende groepen behoren, moet de kunstenaar in staat zijn om bepaalde ideeën en overtuigingen van de opdrachtgever vorm te geven. Het derde element, dat van *selectie*, is nauw verbonden met *aantrekking*, maar meer gericht op de opdrachtgevers en verzamelaars. Deze zijn meestal afkomstig uit de elite van de samenleving, waarbij de leden behoeften en wensen delen die de gemeenschappelijke smaak bepalen. Kunstwerken die aansluiten bij de voorkeuren van een groep opdrachtgevers worden geselecteerd, en voor deze verbinding is het proces van *aantrekking* noodzakelijk. Als kunstwerken met bepaalde eigenschappen eenmaal zijn geselecteerd, succesvol en lucratief zijn geworden, zullen andere kunstenaars de kenmerken van deze kunstwerken overnemen. Henning stelt dat dit voor een groot deel navolgers en imitators zijn, zoals hij het uitdrukt “other artists, working for applause and economic reward”.⁴⁸

Ook voor Bourdieu is de opdrachtgever de belangrijkste partij in het proces van de toekenning van waarde aan (het werk van) de kunstenaar. Het succes van de kunstenaar en de populariteit van zijn werk werden bepaald door “toeschouwers in het bezit van de esthetische instelling en competentie die noodzakelijk is om dit te kennen en als zodanig te herkennen.”⁴⁹ Dit mechanisme was waarschijnlijk in de tijd van Bosch nog vele malen sterker dan in de moderne tijd. In de Late Middeleeuwen en Vroegmoderne tijd lag het vakmanschap van de schilder aan de basis van de status en de waarde van het kunstwerk. Anders dan in de moderne tijd speelde de zelfexpressie van de kunstenaar

daarbij een beperkte rol. Wel begonnen schilders en beeldhouwers, in navolging van de ontwikkelingen in Italië, langzamerhand afstand te nemen van hun plek binnen de *artes mechanicae*, de ambachtelijke vaardigheden. Er was beeldend kunstenaars veel aan gelegen om hun vak opgenomen te zien worden binnen de *artes liberales*, de vrije, scheppende kunsten.⁵⁰ Deze statusverhoging was in Italië al sinds in het begin van de vijftiende eeuw in gang gezet, maar in het Noorden verliep het proces trager. Nog in 1604 uitte Karel van Mander zijn verontwaardiging over het feit dat de schilders in de Nederlanden hun gilden moesten delen met onder andere ketellappers en makers van paardenhalsters.⁵¹ Niettemin ontvingen sommige schilders, waaronder Jheronimus Bosch, al vroeg een bijzondere waardering. In de zestiende eeuw werden individuele kunstenaars in de Nederlanden gerespecteerd vanwege bijvoorbeeld hun uitzonderlijke techniek of eigenzinnige benadering van het onderwerp.⁵² Bovendien was er in 's-Hertogenbosch nog geen strakke gildestructuur aanwezig en Jheronimus Bosch was daardoor niet gebonden aan beperkende regels. Deze vrijheid zal zeker een rol hebben gespeeld in de ontwikkeling van zijn stijl en beeldtaal. De artistieke resultaten daarvan vielen klaarblijkelijk in de smaak van het kunstliefhebbende publiek.

Bourdieu benadrukt de positie van de *ontdekker*: degene die de kunstenaar introduceert in kringen met de juiste autoriteit. Anderen in het veld moeten deze ontdekker de geloofwaardigheid toekennen die hem in staat stelt dit te doen. Om die status te handhaven moeten de ontdekkers voortdurend nieuwe interessante kunstenaars en kunstwerken aandragen. Als Bourdieu de ontdekker definieert, verwijst hij vooral naar literaire uitgevers, kunsthandelaars en recensenten. In de historische context van de vijftiende en zestiende eeuw echter, laten de posities en de functies van deze professionals zich goed vertalen naar de diplomaten en adviseurs werkzaam voor het hof. Het signaleren van artistieke ontwikkelingen en heersende smaken aan de andere hoven maakte tenslotte deel uit van hun takenpakket.

Volgens Bourdieu wordt de relatie tussen waarde en distinctie vertegenwoordigd door de cyclus van zeldzaam en kostbaar. Zaken die aanvankelijk exclusief waren, worden op een bepaald moment breder beschikbaar en populair bij lager geplaatste sociale groepen dan de eerste consumenten. De objecten zijn dan gedevalueerd en worden vervangen door nieuwe exclusieve

goederen. Smaak ontstaat, volgens Bourdieu, binnen de habitus wanneer de praktijken en producten in de verschillende velden worden afgestemd door alle leden van dezelfde klasse. Dit is een merendeels onbewust proces. Bourdieu stelt dat het functioneren van het veld van kunstproductie afhankelijk is van smaken die al bestaan. Hij definieert de relatie tussen smaak en het kunstwerk als volgt: "Een cultureel product (...) is een gecreëerde smaak, een smaak die ontstaan is uit een vaag semibestaan of halfgeformuleerde of ongeformuleerde ervaring, impliciete of zelfs onbewuste ervaring, naar de volle realiteit van het eindproduct, via een proces van objectificatie dat, onder de huidige omstandigheden, bijna altijd het werk van professionals is."⁵³ In andere woorden, het kunstwerk is zowel een uitdrukking van, als een reactie op (in de terminologie van Henning) esthetische behoeften en wensen van een groep consumenten, uitgevoerd door iemand wiens vaardigheden om dit te doen algemeen worden erkend. Zelfs innovatieve kunst en stijl moeten in de basis appelleren aan de reeds bij de consumenten aanwezige esthetische behoeften. In de praktijk zal dit betekenen dat er een kleine groep van voortrekkers ontstaat, bestaande uit hen die in staat zijn om nieuwe vormen en/of betekenissen te herkennen. Deze beschrijving van de aard en de werking van smaak is van toepassing op zowel de moderne tijd als op de vijftiende en zestiende eeuw. Juist omdat het kunstwerk in laatstgenoemde periode geen autonoom esthetisch object was, waren de productie en consumptie van kunst nauw met elkaar verweven.

In de volgende hoofdstukken wordt het werk van Bosch bestudeerd vanuit het perspectief van de opdrachtgevers en de eerste eigenaren. Deze benadering belicht zowel het samenspel tussen Jheronimus Bosch en zijn opdrachtgevers bij de totstandkoming van de werken als de betekenis die de schilderijen voor hun eerste eigenaren hadden. We kunnen aannemen dat de personen die zich lieten afbeelden op de devotieportretten in persoonlijk contact met de kunstenaar hun wensen en ideeën bespraken. Het netwerk van liefhebbers stimuleerde de vraag naar de schilderijen van Bosch en droeg daarmee bij aan de ontwikkeling van diens carrière en voortdurende populariteit van zijn werk na zijn dood. Deze studie hoopt met dit nieuwe perspectief een zinvolle bijdrage te leveren aan het onderzoek naar de kunstenaar Jheronimus Bosch.



- 1 Van Dijck 2001, pp. 14, 15; Scholten 2014, p. 51.
- 2 Van Dijck 2013, p. 106; Scholten 2014, p. 53; Catalogue Raisonné 2016, pp. 17, 18.
- 3 Van Dijck 2001, p. 185; Catalogue Raisonné 2016, pp. 18, 19; BoschDoc entry 28756: NL-HtSA, 14, Oud Rechterlijk Archief 's-Hertogenbosch, archief der Schepenbank, 1287, 32v-33r. Na de dood van Jheronimus droeg Aleid zijn bezittingen over aan zijn rechthabende erven. Daarbij zijn geen voorwerpen of materialen gespecificeerd die wijzen op de aanwezigheid van een schildersatelier in het woonhuis Inden Salvatoer.
- 4 Catalogue Raisonné 2016, pp. 20, 55
- 5 Vink 2001, pp. 24-26, 34-35.
- 6 Van Dijck 1973, pp. 204, 205; Schuttelaars 1998, pp. 384, 385.
- 7 Zie voor de gegevens van *Johannes op Patmos/Passietaferelen* Bijlage I, nr. A6.
- 8 Vink 2001, p. 89; Catalogue Raisonné 2016, p. 13.
- 9 Justi 1908, p. 64; Slatkes 1975, pp. 342-345; Vandenbroeck 1987, pp. 194-197; Van Dijck 2001, pp. 72-74.
- 10 Cruz Valdovinos 2006, p. 112.
- 11 Van Dijck 2001, p. 49.
- 12 Scholten 2014, p. 55.
- 13 Catalogue Raisonné 2016, p. 397; Ilsink, Kolde-
weij, Spronk 2018, p. 65.
- 14 Zie ook Unverfehrt 1980; Ilsink 2009; Van
Heesch 2019, pp. 33-204.
- 15 Catalogue Raisonné 2016, p. 51.
- 16 Karel van Mander, bijvoorbeeld, karakteriseer-
de in 1604 Jheronimus Bosch als een schilder
van “ghespooock en ghedrochten der Hellen”,
Van Mander 1604, fol. 216v.
- 17 “ein in krankhaften Wahnvorstellungen
schwelgender Künstler, der unter Kasteiun-
gen und Entbehrungen seiner überhitzten
Phantasie in bestialischen und pathologisch
merkwürdigen Inspirationen Luft machte.”
Von Wurzbach 1906-1911, p. 146.
- 18 *Jheronimus Bosch-Visioenen van een genie* in
Het Noordbrabants Museum 's-Hertogen-
bosch trok 421.700 bezoekers en *El Bosco. La
exposición del V centenario* in Museo Nacional
del Prado in Madrid werd door 585.000 men-
sen bezocht.
- 19 Deze visie wordt vooral geformuleerd in
populairwetenschappelijk werk, maar ook
kunsthistorische naslagwerken introduceren
de schilder als zodanig; “Bosch apparently
worked in isolation (...) he evolved an ima-
gery of disturbing individuality”, Honour en
Fleming, 2005, p. 460.
- 20 Catalogue Raisonné 2016, pp. 35-41.
- 21 Het gereconstrueerde *Landlopertriptiek* (1500-
1510) van Jheronimus Bosch bestaat daarbij
uit vier panelen die zich in verschillende
collecties bevinden. Zie voor de gegevens
van de triptiek Bijlage I, nr. A19; Catalogue
Raisonné 2016, pp. 318-335; Lammertse 2016,
pp. 292-301.
- 22 Werkplaats of navolger Jheronimus Bosch,
Keisnijing, ca. 1500-1520, olieverf op eiken
paneel, 48,8 x 34,6 cm, Madrid: Museo Nacio-
nal del Prado, inv. nr. P2056.
- 23 Zie voor de gegevens van de *Ecce Homo*
(Boston) Bijlage I, nr. B1.
- 24 De term principaal of hoofdwerk verwijst
naar het definitieve werkstuk (in tegenstel-
ling tot de voorstudies) of het origineel (in
tegenstelling tot de kopieën). GTB Woorden-
boeken: Middelnederlandsch woordenboek,
lemma PRINCIPAAL. [http://gtb.ivdnt.org/
iWDB/search?wdb=WNT&actie=article&uit-
voer=HTML&id=M056086](http://gtb.ivdnt.org/iWDB/search?wdb=WNT&actie=article&uitvoer=HTML&id=M056086) [geraadpleegd
27-06-2019].
- 25 Voor de toepassing van kostuumgeschiedenis
binnen de kunstgeschiedenis, zie bijvoor-
beeld Zitzlsperger 2008, pp. 118-155, Rublack
2010 en Van Buren en Wieck 2011.
- 26 Panofsky 2012, pp. 474, 475.
- 27 BoschDoc entry 29424: RA Brussel, Kerkelijk
archief van Brabant, 12029-2, fol. 250v - 251v.
- 28 Catalogue Raisonné 2016, p. 27.
- 29 Steppe 1967, pp. 5-41; Steppe 1985, pp. 247-282.
- 30 Blockmans 1996, p. 16.
- 31 Pirenne 1967, Blondé en Vlieghe 1990, Vink 2001.
- 32 Tollebeek 1991, pp. 18, 19.
- 33 Heller 1976; Rooch 1988; Van Bueren 1999;
Scheel 2013; Falque 2019.
- 34 Unverfehrt 1980.
- 35 Van Heesch 2018 en 2019.
- 36 Hymans 1893, De Tolnay 1965, p. 342; Van
Dijck 1998, pp. 116-128; Duquenne 2004, pp.
1-19; Catalogue Raisonné 2016, p. 210.
- 37 Van Dijck 1973 en 2012; Koldeweij/Vanden-
broeck/Vermet 2001 en Catalogue Raisonné
2016; Scholten, promotieonderzoek (Rad-
boud Universiteit).
- 38 [http://www.bhic.nl/onderzoeken/rekenin-
gen-illustre-lieve-vrouwe-broederschap](http://www.bhic.nl/onderzoeken/rekenin-
gen-illustre-lieve-vrouwe-broederschap);
BoschDoc is een online database waarin
het bronmateriaal over de Bossche schilder
Jheronimus Bosch ontsloten is. De database
is een onderdeel van het Bosch Research
and Conservation Project; [http://boschdoc.
huygens.knaw.nl](http://boschdoc.
huygens.knaw.nl).
- 39 Höflechner 1972; Fagel 1996; Cools 2001;
Martínez Millán 2000.
- 40 Feist Hirsch 1967; Sterk 1980; Vázquez Dueñas
2016; García Pérez 2006, 2009 en 2019.
- 41 Bourdieu 1989, p. 27; Bourdieu 1984 (1979),
p. 170.
- 42 Bourdieu 1984 (1979), pp. 231-233.
- 43 Grenfell en Hardy 2007, p. 56.
- 44 Bourdieu 1996 (1992), p. 233.
- 45 Grenfell en Hardy 2007, p. 30.
- 46 Wollheim 1970, p. 576. “determinist historians
of culture often suggest that a causal con-
nection between a certain cultural product
and its social environment could not merely
be suggested, but conclusively established,
by a close examination of these two pheno-
mena in isolation (...).”
- 47 Catalogue Raisonné 2016, p. 576; Vázquez Du-
eñas 2016, p. 191; “Pero es justo dar aiso que
entre estos imitadores de Hyeronimo Boshc,
ay uno que fue su discípulo, el qual por de su
maestro, o por acreditar sus obras, inscriuio
en sus pinturas el nombre de Boshc (*sic*), y
no el suyo. Esto, aunque sea assi son pinturas
muy de estimar y el que las tiene deue
tenellas en mucho, porque en las inuengiones
y moralidades fue rastreando tras su maestro
y en el labrar fue mas diligente y paçiente que
Bosch, no se apartando del ayre y galania y
del colorir de su “maestro.”
- 48 Henning 1960, pp. 466-467.
- 49 Bourdieu 1996 (1992), p. 229; “spectators
endowed with the aesthetic disposition and
competence necessary to know it and recog-
nize it as such.”
- 50 Zie ook onder andere Miedema 1980, pp.
81-85; Legner 2009, onder andere pp. 51-52,
65-67, 87-93, 115.
- 51 Van Mander 1604, fols. 251v, 252r.
- 52 Miedema 1980, pp. 83-85.
- 53 Bourdieu 1979, p. 256; “un produit culturel
(...) est un goût constitué, un gout qui a été
porté de la semi-existence vague de vécu à
demi formulé ou informulé, du désir implicite,
voire inconscient, à la pleine réalité du
produit achevé, par un travail d'objectivation
incombant presque toujours, en l'état actuel,
à des professionnels (...).”



1

Opdrachtgevers in beeld.

Het burgerdevotieportret

De term *devotieportret*, zoals die in dit boek wordt gebruikt, heeft betrekking op de portrettering van eigentijdse individuen, families of groepen personen geplaatst in een religieuze scène. De geportretteerden zijn daarbij duidelijk te onderscheiden van de andere personen in het narratief, door hun eigentijdse kleding en de kenmerkende houding en uitdrukking van de orant. De mannen en vrouwen die op deze wijze zijn afgebeeld, waren in veel gevallen tevens de opdrachtgevers van de kunstwerken. Devotieportretten zijn uitgevoerd in alle vormen, maten en materialen. Deze studie houdt zich bezig met het werk van Jheronimus Bosch en is daarom vooral gericht op portretten die deel uitmaken van schilderijen op paneel.

Binnen het genre van het devotieportret is een grote variëteit te constateren. Deze variëteit, of flexibiliteit, betreft ondermeer de verschijningsvorm, de functie, het bedoelde publiek en daarmee ook de kunsthistorische interpretatie daarvan. Dat betekent dat bij de beschrijving en de analyse van deze werken een duidelijk perspectief moet worden gekozen. Met betrekking tot de devotieportretten van Jheronimus Bosch zal dat de sociaal-maatschappelijke positie van de opdrachtgever zijn. Devotieportretten komen voor op een aanzienlijk deel van de schilderijen uit het oeuvre van Jheronimus Bosch. Bosch schilderde op deze wijze vierentwintig van zijn tijdgenoten en op de *Ecce Homo* in Boston voegde zijn werkplaats daar nog eens vijftien aan toe. Dat brengt het totaal op een verbazingwekkende hoeveelheid van negenendertig personen: vier echtparen, zeven losse individuen, zes volwassen kinderen, zeventien jongere kinderen en één

Werkplaats Jheronimus Bosch, *Ecce Homo* triptiek, 1500-1503 (luiken); links detail buitenzijde linkerluik: Franco van Langel en zonen; rechts detail binnenzijde rechterluik: Henrickx van Langel met kind en de heilige Catharina; Boston: Museum of Fine Arts, inv. nrs. 56.171.1a-b, 56.171.2a-b.



zuigeling. Er bestaan nog veel vragen rondom de werken van Bosch die devotieportretten bevatten, niet in het minst omdat de meeste van de geportretteerden ongeïdentificeerd zijn en omdat van geen enkel van zijn schilderijen de herkomst volledig bekend is. In de literatuur over Jheronimus Bosch wordt met regelmaat vermeld dat zijn devotieportretten goed passen binnen de traditie van vergelijkbare vroegnederlandse werken. Het is daarentegen opvallend dat auteurs die zich specifiek bezighouden met devotieportretten zeer zelden refereren aan het werk van Bosch en zijn schilderijen zeker niet beschouwen als karakteristieke voorbeelden. Het is daarom een interessante vraag of en in welke mate de devotieportretten van Bosch overeenkomen dan wel afwijken van het algemene beeld.

Dit inleidende hoofdstuk heeft niet de ambitie om het devotieportret in al zijn facetten te beschrijven en te analyseren. De focus ligt op de introductie van specifieke kenmerken en op eigenschappen van het devotieportret die relevant zijn voor de bestudering van het werk van Bosch. Tegen de achtergrond van deze algemene context komen vervolgens in hoofdstuk twee en drie de individuele werken en hun (mogelijke) burgeropdrachtgevers aan bod. In hoofdstuk vier wordt teruggeblikt naar hoe deze devotieportretten van Bosch zich verhouden tot het genre van het burgerdevotieportret in het algemeen.

1.1 Oorsprong en definitie

Portrettering was lange tijd voorbehouden aan heersers, de hoge adel en mannen van uitzonderlijke verdienste.¹ Herdenkingsportretten – vaak in sculptuur – werden bijvoorbeeld geplaatst in kerken, met name bij tomben. Gedurende de vijftiende eeuw werd portrettering ook acceptabel voor opdrachtgevers uit andere klassen, mits binnen de context van een schenking en met een religieus doel.² Dergelijke schilderijen werden aanvankelijk vooral gemaakt in opdracht van broederschappen en andere collectieve instellingen; de aangesloten leden werden in een groepsportret weergegeven. In de Late Middeleeuwen nam ook het aantal schenkingen door individuele opdrachtgevers sterk toe. Werken met devotieportretten – zelfstandige panelen, diptieken, triptieken en polyptieken – werden in grote hoeveelheden geproduceerd en zijn dan ook te vinden in het oeuvre van bijna iedere vroegnederlandse schilder van belang. Devotieportretten werden ook opgenomen in voorstellingen geschilderd op doek. Een gedocumenteerde opdracht voor een

dergelijk werk, waarvoor Robert Campin de kartons maakte, is gedocumenteerd ca. 1440.³ De stijging in individuele opdrachten was voornamelijk het gevolg van de toenemende macht van de stedelijke elite: deze nieuwe welvarende groep opdrachtgevers begunstigde de leveranciers van alle soorten luxegoederen.⁴ Veel van de vijftiende- en zestiende-eeuwse geportretteerden zijn dan ook leden van deze burgerlijke elite en dit is zeker het geval bij de devotieportretten die door Jheronimus Bosch en zijn werkplaats gemaakt werden. Een altaarstuk was een van de meest prestigieuze religieuze kunstwerken die een burger kon schenken aan een kerk of klooster. Dat was tevens het geval in andere delen van Europa. Ook buitenlanders die in de Nederlandse handelssteden verbleven speelden een significante rol in de patronage van dergelijke kunst.⁵ Deze werken waren in de meeste gevallen bestemd voor kerken en familiekapellen in de thuissteden.⁶

Met het toenemen van opdrachten vanuit de machtige burgerelite veranderde ook het karakter van de representaties in het devotieportret. In de beginfase werden de oranten kleiner afgebeeld dan de religieuze figuren om een verschil in status aan te duiden. Met het verstrijken van de tijd kreeg het devotieportret een meer prominente positie. Het formaat van de oranten benaderde dat van de heilige en bijbelse personages en de devotieportretten werden geplaatst op de voorgrond of – in het geval van een triptiek – op de luiken. In de Nederlanden zette deze ontwikkeling al in het begin van de vijftiende eeuw in, mogelijk omdat de positie van de burgerelite in deze gebieden zich snel consolideerde.⁷ Kleine, kostbare diptieken met devotieportretten waren veelal bedoeld voor privégebruik maar dat was anders bij de grotere panelen en triptieken. Deze werken waren vaak bestemd voor kapellen en altaren in religieuze instellingen, altijd met het zielenheil van de opdrachtgever als belangrijkste oogmerk.⁸ Door de plaatsing in de (semi)publieke ruimtes van kerken en kapellen van families, gilden en broederschappen waren deze schilderijen met devotieportretten eveneens een uitdrukking van de sociale status van de opdrachtgever. In de volgende paragrafen zal uitvoeriger op deze functies worden ingegaan.

De behoefte om het eigen portret op te nemen in een religieus werk was een voortvloeisel van twee ontwikkelingen die hun invloed tegelijkertijd uitoefenden op de vroegmoderne samenleving. Enerzijds was dit een nieuw besef van een persoonlijke religieuze ervaring in samenhang met een grotere rol van leken in het religieuze leven. Anderzijds kregen humanistische ideeën over individualiteit en zelfbewustzijn steeds meer voet aan

de grond en werd het devotieportret een middel voor de (zelf)representatie van de burgerklasse.⁹ Ondanks de nauwe verbinding met deze nieuwe ontwikkelingen laat het devotieportret weinig artistieke vernieuwing zien. Met betrekking tot zowel het gehele werk als de portretten neigde men naar traditionele keuzen in onderwerp, compositie en iconografie. Dit was het gevolg van een aantal factoren: de zichtbaarheid in de (semi)publieke ruimte, de religieuze, representatieve en memoriefuncties en de directe visuele band – het portret – met de opdrachtgever. De geportretteerden wensten weergegeven te worden als respectabele leden van de samenleving en als zodanig moesten zij binnen de grenzen van het heersende decorum blijven.¹⁰

Het devotieportret werd geproduceerd gedurende de hele zestiende eeuw. Uiteindelijk hadden, vooral onder invloed van de Reformatie en Contrareformatie, dergelijke portretten in een religieuze context in veel kerken in de Nederlanden geen functie meer. Er bestaan nog veel onbeantwoorde vragen over de opdrachtsituatie en het eigentijds functioneren van het devotieportret. De schilderijen van Jheronimus Bosch zijn zeker niet de enige waarbij de herkomst, opdrachtgever en beoogde locaties nagenoeg onbekend zijn. Dit geldt met name voor vijftiende-eeuwse schilderijen; over werken uit de zestiende eeuw is in veel gevallen uitvoeriger informatie voorhanden, omdat uit deze periode aanzienlijk meer archivalia, zoals inventarissen, bewaard zijn gebleven.

1.2 Functie van het devotieportret

Het devotieportret en functies daarvan maken deel uit van een bredere context waarbinnen laatmiddeleeuwse kunst werd geproduceerd. In het geval van religieuze werken stond daarbij allereerst het zielenheil van de opdrachtgever centraal. Het devotieportret herinnerde de nazaten en andere betrokkenen er aan om tijdens misvieringen en in gebeden de afgebeelde te herdenken. De vroege burgeropdrachtgever beschikte niet over familiewapens of andere referenties als verwijzing naar zijn identiteit. Enige mate van een herkenbare gelijkenis met de werkelijke persoon werd daarom in toenemende mate een factor van belang.¹¹ Deze individualisering van het portret was ook het gevolg van een andere functie: de publieke representatie. Met de versterking van de sociale positie en de stijgende invloed van de klasse van kooplieden en notabelen nam ook de behoefte toe om deze status uit te drukken in privé- en publieke ruimten.¹²

De belangrijke functies van het devotieportret – memorie en representatie – zijn niet eenvoudig van elkaar te onderscheiden. In de kunsthistorische literatuur lopen de meningen dan ook uiteen over wat als primaire functie beschouwd kan worden en in welke gevallen, en hoe de verschillende toepassingen functioneerden ten opzichte van elkaar. Zo stelt Hans Belting dat in het geval van buitengewoon prestigieuze devotieportretten – hij noemt die van Joos Vijd (*De aanbidding van het Lam Gods* te Gent) en Nicolas Rolin (*Het Laatste Oordeel* in Beaune) – de religieuze functie soms lijkt te dienen als een façade voor het vertoon van macht, rijkdom en zelfpromotie.¹³ Arnoud-Jan Bijsterveld is daarentegen van mening dat in de Late middeleeuwen en Vroegmoderne tijd religieuze en sociale domeinen overlapt en dat deze voor de contemporaine opdrachtgever naadloos in elkaar overliepen.¹⁴ Het is inderdaad waarschijnlijk dat in deze periode, toen religie diep geïntegreerd was in de samenleving, de functies en de effecten van de werken nauw vermengd waren; bedoeld dan wel onbedoeld. Er zijn niettemin ook verschillen, zij het vaak subtiel, in de wijze waarop het devotieportret werd ingezet voor memorie- en voor representatiedoeleinden. Bovendien kon eenzelfde portret andere functies vervullen op verschillende momenten: zo waren bijvoorbeeld de meeste opdrachtgevers nog volop in leven op het moment dat de werken geproduceerd werden. In de twee volgende paragrafen zullen de specifieke kenmerken van deze functies kort worden belicht.

Memorie

De functie van het devotieportret als memoriestuk is tamelijk gecompliceerd; de term *memoriestuk* is eigenlijk meer een concept dan een definitie van een type werk. Het verwijst naar een overkoepelende sociale context waarbinnen het kunstwerk functioneerde, als een complementaire term bij bijvoorbeeld *groepsportret*, *heersersportret* en ook *devotieportret*.¹⁵ Niettemin wordt de memorie in de literatuur vaak omschreven als een apart te onderscheiden functie van het devotieportret. Zoals gezegd waren de herdenking van de geportretteerde na diens dood en de aanzet tot gebed voor zijn ziel aanmerkelijke redenen om een devotieportret op te laten nemen in een kunstwerk. Daarnaast hadden deze portretten, in het bijzonder van families en andere gezelschappen, de functie om de verbinding te benadrukken tussen de levende en overleden leden van een familie, broederschap of andere sociale groep.¹⁶ Memoriewerken vertegenwoordigden de doden in de wereld van de levenden en vervulden daarmee een essentiële sociale functie. Het was dan ook gebruikelijk, zoals bijvoorbeeld te zien is in Jheronimus Bosch triptiek *Aanbidding door de koningen* (Madrid), om de levenden en de doden samen te portretteren (afb. 1).¹⁷





1 Jheronimus Bosch, *Aanbidding door de koningen*, gesloten en open, ca. 1491-1498, olie-
verf op eiken paneel, middenpaneel 138 x 72 cm, luiken (elk) 138 x 33 cm,
Madrid: Museo Nacional del Prado, inv. nr. P02048.



2 Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, ca. 1475-1485,
olieverf op eiken paneel, 71,4 × 61,0 cm,
Frankfurt am Main: Städel Museum, inv. nr. 1577.

In sommige gevallen waren devotieportretten bedoeld als epitafen en in de meeste gevallen werden de werken pas als zodanig in gebruik genomen na het overlijden van een of meer van de afgebeelde personen. Het werk werd dan verplaatst naar een locatie in de nabijheid van het graf en vaak werden verwijzingen naar de overledene(n) toegevoegd, zoals namen, data, wapenschilden en -spreuken.¹⁸ Er was geen noodzaak voor aanvullende informatie als het graf, met inscripties van namen en data, zich nabij de locatie van het devotieportret bevond. Voorwaarde was dan wel dat het een portret betrof van een individu, echtpaar of een beperkt aantal familieleden. Bij sommige werken gaat het immers om een aanzienlijke hoeveelheid portretten, van zowel levende als overleden personen. Kennis van de identiteit van de geportretteerde(n) was essentieel voor alle functies van het devotieportret maar vooral voor die van de memorie. Het vernoemen van de naam in missen en gebeden, de *commemoratio*, was tenslotte heilzaam voor de redding van de ziel.¹⁹ Daarbij kan ook geconcludeerd worden dat toeschouwers een essentiële rol speelden bij het vervullen van de bestemming van deze schilderijen. Met uitzondering van de wapenschilden op de *Aanbidding door de koningen* (Madrid) zijn op geen van de bewaard gebleven devotieportretten van Jheronimus Bosch namen, data of andere verwijzingen vermeld betreffende de afgebeelde personen. Wel maakt de wijze waarop de volledige families zijn afgebeeld op de *Ecce Homo* in Frankfurt en op de triptiek in Boston duidelijk dat in ieder geval deze werken als epitaaf gefunctioneerd hebben (afb. 2 en afb. 3).²⁰

Zelfrepresentatie

Een andere functie van het devotieportret was die van (zelf)representatie van de opdrachtgever en/of de geportretteerde. Naast devote motieven was het schenken van een kunstwerk aan een religieuze instelling of de positionering daarvan op een zichtbare locatie een uiting van status, rijkdom en wereldse macht. De aanwezigheid van portretten maakte daarbij permanent duidelijk welke personen geassocieerd dienden te worden met dit kostbare object.

Met name bij kunstwerken geplaatst bij altaren fungeerde het portret ook als plaatsvervanger voor de werkelijke persoon. De representatie voorzag in een constante aanwezigheid van de geportretteerde bij de missen en andere liturgische plechtigheden die gevierd werden voor het kunstwerk waar het portret deel van uitmaakte.²¹

De verschillende functies van de portretten lijken soms met elkaar in conflict te zijn. Deze indruk ontstaat bijvoorbeeld

wanneer een rijk geklede geportretteerde een opvallende plaats inneemt binnen de compositie, maar is afgebeeld als verzonken in contemplatie. De sociale status en het wereldse imago dat de opdrachtgever wil communiceren lijken in tegenspraak met religieuze devotie en de daarbij verwachte bescheidenheid. Echter, voor de eigentijdse toeschouwer sloten deze twee uitingen elkaar niet per definitie uit; zo kan verondersteld worden dat overtuigde devotie deel uitmaakte van de sociale status.²² Ook Jheronimus Bosch schilderde een werk, de *Calvarie met schenker*, waarin zowel devotie als een prominente presentatie een grote rol speelt (afb. 4).²³ Dat het werk desondanks een ingetogen en bescheiden indruk maakt, is de verdienste van een kundige schilder die wist hoe binnen de grenzen van het geldende decorum te blijven. Bij devotieportretten van burgers, en zeker die van Bosch, was men over het algemeen zeer terughoudend in de afbeelding van rijkdom en luxe goederen. Daarbij moet uiteraard niet vergeten worden dat het – vaak kostbare – werk zelf al een uiting van welstand was. Ook de stoffen van de kleding van de oranten en de diepzwarte kleur ervan, die op moderne toeschouwer zo'n bescheiden en ingetogen indruk maakt, waren van grote exclusiviteit. Er golden diverse kostuumdecreten om het te openlijk vertoon van weelde tegen te gaan.²⁴ Zo was met name het dragen van de kleur karmozijnrood, fluwelen en zijden stoffen en het gebruik van gouddraad voorbehouden aan personen van bepaalde standen met een specifieke hoeveelheid bezit. De regelmaat waarmee de decreten werden uitgevaardigd en het feit dat de kostbare zwarte stoffen (al dan niet met karmozijnrode mouwen en voeringen) kenmerkend zijn voor devotieportretten van de burgerelite toont aan dat deze wetgeving nauwelijks te handhaven viel.

1.3 Picturale ruimte

Het devotieportret ontwikkelde zich als een instrument van betekenis voor de profilering van de toenemende macht en status van de stedelijke elite. Het beeld van de stad – de leefwereld van de opdrachtgever – nam daarom een prominente plaats in binnen de vormgeving. De identiteit en levensstijl van de opdrachtgever als stadsbewoner werden op verschillende wijzen geuit. Dit gebeurde aanvankelijk door het portret en de religieuze scène in de stedelijke omgeving te plaatsen.²⁵ De scène biedt daarbij soms uitzicht op een specifieke stad of bouwwerk, verbonden aan de opdrachtgever, zoals in de *Bladelin-triptiek* van Rogier van der Weijden.²⁶ Dit laatste was uiteraard voorbehouden aan de absolute top van de burgerlijk-stedelijke elite. Vanaf 1450 is er een afname van de



3a Werkplaats Jheronimus Bosch, *Ecce Homo* (exterieur), ca. 1500-1503 (luiken),
 olieverf op eiken paneel, linkerluik 79,4 x 35,9 cm, rechterluik 79,7 x 36,8 cm,
 Boston: Museum of Fine Arts, nv. nrs. 56.171.1a-b, 56.171.2a-b.



3b Werkplaats Jheronimus Bosch, *Ecce Homo* (interieur en predella), ca. 1496-1500 (middenpaneel), 1500-1503 (luiken), olieverf op eiken paneel, linkerluik 79,4 x 35,9 cm, middenpaneel 73 x 57,2 cm, rechterluik 79,7 x 36,8 cm, predella 15,6 x 68,2 cm, Boston: Museum of Fine Arts, inv. nrs. 56.172, 56.171.1a-b, 56.171.2a-b, 53.2027.



4 Jheronimus Bosch, *Calvarie met schenker*, ca. 1490-1500, olieverf op eiken paneel, 74,4 x 61 cm, Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. nr. 6639.

toepassing van deze stedelijke enscenering te constateren. Een reden hiervoor was dat deze setting een gestandaardiseerd motief was geworden. Ook devotieportretten van de hoge adel, die vooral in diptieken en manuscripten opgenomen waren, beeldden de opdrachtgevers af in interieurs en stedelijke omgevingen. Deze compositie-elementen voldeden daarmee niet meer aan de functies van representatie en profilering van de burgerwereld. In de terminologie van de cultuurfilosoof Pierre Bourdieu: de compositie fungeerde niet meer voor het proces van distinctie. Men zocht hiervoor een nieuwe vorm en vond deze in de weergave van een omgeving met een open landschap, met de stad als een gestileerde referentie in de achtergrond.²⁷

De betekenis van dit landschap kan op verschillende wijzen geïnterpreteerd worden, op zowel iconografische als formele gronden. De meest voor de handliggende interpretatie is dat de natuurlijke achtergrond paradijselijke rust, evenwichtigheid en familieharmonie symboliseert.²⁸ De vredige natuur combineert een religieus en een maatschappelijk ideaalbeeld. Door de plaatsing van zijn portret in deze omgeving verbond de opdrachtgever zich met beide.²⁹ Het landschap wordt op veel schilderijen ingevuld met motieven die gestandaardiseerd kunnen worden genoemd: het kasteel, de hoeve, de watermolen en statussymbolen zoals zwanen en de duiventil.³⁰

Sommige kunsthistorici zijn van mening dat het gebruik van het ideale landschap tevens expressie geeft aan de ambitie van de burgerklasse om de aristocratie te evenaren als landbezitters.³¹ Bij deze stelling kunnen echter vraagtekens gezet worden, met name omdat de rivaliteit met de hogere klassen nauwelijks terug te vinden is in andere elementen van de vormgeving; het kostuum, de positie en de attributen blijven zorgvuldig binnen de grenzen van het burgerdecorum.

Bij veel van de vroege vijftiende-eeuwse devotieportretten scheidt een afbeelding van een werkelijke of symbolische drempel de werelden van de geportretteerde en de toeschouwer enerzijds en die van het religieuze onderwerp anderzijds.³² Lynn Jacobs stelt in dit verband dat de nieuwe positionering van de geportretteerde in het landschap ondermeer als doel had om een nauwere betrokkenheid van de toeschouwer bij de religieuze scène te bewerkstelligen. Tegelijkertijd diende het open landschap als een instrument om op formeel en iconografisch niveau de verschillende elementen van de triptiek te verbinden. Jacobs ziet het open landschap niet als een vervanging van de eerdere vormgeving, maar veeleer als een uitbreiding daarvan. De keuze

voor de ruimte was immers, net als bij veel aspecten van het devotieportret, afhankelijk van de inhoud van de boodschap en de vorm die daarvoor passend werd geacht.³³

Het is inderdaad zo dat omstreeks het midden van de vijftiende eeuw een stilistische verandering van een stedelijke naar een landelijke omgeving zichtbaar wordt in het hele genre van het devotieportret. Dit geldt echter tevens voor werken zonder devotieportretten, geschilderd door Jheronimus Bosch en door zijn tijdgenoten.³⁴ Bovendien laat het genre van de portretkunst in het algemeen zien dat de voorkeur voor monochrome achtergronden, open landschappen en binnenruimten met uitzichten elkaar niet zozeer opvolgen maar veeleer in populariteit afwisselden.³⁵

1.4 Plaats van de orant

Op vroege triptieken en diptieken komt het regelmatig voor dat heiligen op het rechterluik werden geplaatst en de portretten van de oranten op het linkerluik of op het middenpaneel.³⁶ In de plaatsing van de portretten op triptieken kwam in de tweede helft van de vijftiende eeuw enige consistentie, toen de voorkeur van veel opdrachtgevers uitging naar een plaatsing van de mannen op het linker- en de vrouwen op het rechterluik. Deze plaatsing werd snel populair en als reactie hierop werden bestaande triptieken soms aangepast; ook voegde men luiken met portretten toe aan oudere, zelfstandige panelen.³⁷ Desalniettemin bestaat er binnen het genre van het devotieportret een grote variatie in positionering van de oranten. De portretten komen voor op linker- en rechterluiken, op middenpanelen, op buiten- en op binnenzijden van de luiken.³⁸ De geportretteerde is in veel gevallen afgebeeld met zijn patroonheilige, vaak de naamheilige, maar ook beschermheiligen van steden, broederschappen of religieuze orden komen voor. Er zijn echter ook tal van voorbeelden waar geen beschermheilige aanwezig is of waar de relatie met de aanwezige patroon nu niet meer duidelijk is.³⁹

Bij de portrettering van families werd in de meeste gevallen bij de plaatsing een standaard volgorde gebruikt. Daarbij werden de mannen aan de dexterzijde (links voor de kijker) en vrouwen aan sinisterzijde (rechts voor de kijker) afgebeeld.⁴⁰ Het dichtst bij de centrale religieuze scène knielen over het algemeen de ouders met achter hen de kinderen, gerangschikt naar geslacht en leeftijd. Geestelijken nemen hierbij meestal een bevoorrechte plaats in. Er komen echter, net als bij de plaatsing op het werk,

ook in de volgorde van de familieleden allerlei variaties voor. Afgezien van de individuele voorkeuren van opdrachtgevers bestaan er ook regionale verschillen. Er lijkt bijvoorbeeld bij de plaatsing van de portretten in de compositie een verschil te bestaan tussen het noorden en het zuiden van de Nederlanden. In het noorden wordt de geportretteerde over het algemeen aan de nederige sinisterzijde geplaatst terwijl er zuidelijk van de stad Utrecht aanzienlijk meer variatie voorkomt.⁴¹

Ook in het oeuvre van Bosch is een grote diversiteit in de positionering te vinden. Bosch' werken, inclusief de werkplaatsproductie *Ecce Homo* (Boston) en het portret in de ondertekening op het *Laatste Oordeel* (Wenen), laten het volgende beeld zien:

- twee triptieken met familiegroepen op de binnen- en buitenzijde van de luiken (*Aanbidding door de koningen*, *Ecce Homo*-Boston)
- een familiegroep op een enkel paneel (*Ecce Homo*-Frankfurt)
- een man op een enkel paneel (*Calvarie met Schenker*)
- een man op een enkel paneel, waarschijnlijk deel van een grotere constructie (*Johannes de Doper*, afb. 5)
- een man op een middenpaneel (*Laatste Oordeel*, afb. 6)
- twee mannen, elk op de binnenzijde van een luik (*Wilgefortis-triptiek*, afb. 7).⁴²

Bij de plaatsing van families op de werken van Jheronimus Bosch wordt de traditionele volgorde gehanteerd; mannen aan de dexter- en vrouwen aan de sinisterzijde en naar leeftijd gerangschikt. Bij de portretten van enkele of gepaarde mannen is een grotere variatie te zien. Op de buitenzijde van de *Aanbidding door de koningen* zijn twee mannelijke familieleden afgebeeld. Hun positie ten opzichte van elkaar volgt daarbij de traditie: de oudere man is geplaatst aan de dexterzijde. Op de *Wilgefortis-triptiek* is op het linker- en op het rechterluik een mannelijke orant te zien; beiden zijn overschilderd. Vanwege zijn positie is het goed mogelijk dat de rechts geplaatste man jonger was of minder aanzien had. Een opvallende geportretteerde is de man op de *Calvarie met schenker*, die weliswaar geplaatst is aan de sinisterzijde maar niettemin een heel prominente positie inneemt. De andere enkele mannen op devotieportretten door Bosch zijn de oranten op *Johannes de Doper* en het *Laatste Oordeel*. Deze mannen zijn beiden geplaatst aan de dexterzijde, maar het is in beide gevallen moeilijk om uitspraken te doen over deze portretten. Het eerstgenoemde werk is overschilderd en maakte waarschijnlijk deel uit van een grotere geheel terwijl het tweede portret alleen in de ondertekening werd voorbereid en nooit definitief werd uitgevoerd.⁴³ Bij

de familiegroepen die afgebeeld zijn op de triptieken *Aanbidding door de koningen* (Madrid) en *Ecce Homo* (Boston) valt het op dat de primaire devotieportretten (de opdrachtgevers) op de binnenzijde van de luiken staan. Op beide werken worden de opdrachtgevers afgebeeld met hun wapenschilden. De secundaire, met respectievelijk de schoonfamilie en leden van andere generaties, zijn afgebeeld op de buitenzijden. Opmerkelijk is daarbij dat de oranten op de buitenzijde van *Aanbidding door de koningen* (Madrid) onderdeel zijn van de religieuze voorstelling: de Gregoriusmis.

De bestaande traditie en gangbare praktijk van het devotieportret boden blijkbaar een ruime mate van keuzevrijheid. Deze gaven de schilder de flexibiliteit om aan de wensen en persoonlijke voorkeuren van opdrachtgevers vorm te kunnen geven.

En bijna even grote variatie is zichtbaar in de afbeelding van de patroonheiligen. Op de *Ecce Homo* (Frankfurt) en op de *Wilgefortis-triptiek* zijn geen patroonheiligen bij de oranten afgebeeld; we kunnen er wel van uitgaan dat sint Wilgefortis een bijzondere betekenis had voor de geportretteerde mannen. De patroonheiligen op de binnenzijden van de *Aanbidding door de koningen* (Madrid) en de *Ecce Homo* (Boston) zijn op de meest traditionele wijze geplaatst. De figuur van Petrus op de *Ecce Homo* (Boston) vertoont overigens grote overeenkomsten met die op de *Aanbidding door de koningen*.⁴⁴ Op de buitenzijden van de beide werken zijn de oranten en hun patroonheiligen afgebeeld in een binnenruimte, maar daarmee houdt de gelijkenis op. De meest afwijkende positie van de patroonheilige is te zien op *Johannes de Doper*. Op dit werk wordt Johannes deels aan het zicht onttrokken door de knielende orant. In de hoofdstukken twee en vijf wordt hier nog op teruggekomen.



5 Jheronimus Bosch, *Johannes de Doper*, 1490-1495, olieverf op eiken paneel, 48,5 x 40,5 cm, Madrid: Musco Fundación Lázaro Galdiano, inv. nr. 8155.





6 Jheronimus Bosch, *Laatste Oordeel* (gesloten en open), ca. 1500–1505, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 163 x 127 cm, luiken (elk) 163 x 60 cm, Wenen: Akademie der bildenden Künste, Gemäldegalerie, inv. nr. GG 579–gg-581.



7 Jheronimus Bosch, *Sint-Wilgefortstriptiek*, ca. 1495–1505, olieverf op eiken paneel, linkerluik 105,2 x 27,5 cm; middenpaneel 105,2 x 62,7 cm; rechterluik 104,7 x 27,9 cm, Venetië: Gallerie dell'Accademia.

1.5 Standaardisering

Toegevoegde luiken

Naarmate het genre van het devotieportret zich ontwikkelde trad er een zekere mate van standaardisering op. Dit was mede een reactie op en gevolg van de stijgende vraag naar kunstvoorwerpen in het algemeen vanaf het einde van de vijftiende eeuw. Het is wel gesuggereerd dat de meerderheid van de schilders in deze periode hun werk voor de vrije markt produceerden.⁴⁵ De groeiende vraag, uit zowel binnen- als buitenland, naar Nederlandse kunst stimuleerde nieuwe productiemethoden. Vooral in Antwerpen, de grootste leverancier van kunstvoorwerpen, werden de onderwerpen en de composities in een toenemende mate gestandaardiseerd. Toch komt er bij vijftiende- en zestiende-eeuwse Antwerpse retabels een verrassend grote variëteit voor. Dit geldt voor de onderwerpen, iconografie en stijl maar ook voor de constructies van de retabels.⁴⁶

In een vorige paragraaf werd besproken hoe het open landschap onder andere diende om de verschillende delen van een triptiek te verbinden. Parallel aan deze vormgeving deed zich een tegengestelde ontwikkeling voor, waarbij de afbeeldingen op de luiken en die op het middenpaneel niet langer een eenheid hoefden te vormen. Dit opende mogelijkheden voor het hergebruik van oudere beelden en motieven bij werken met devotieportretten. Het betreft hier dan met name samengestelde triptieken, constructies die niet oorspronkelijk als eenheid gecreëerd waren.

Zoals eerder opgemerkt, neigden opdrachtgevers van devotieportretten in hun voorkeur naar een traditionele beeldtaal. Dit werd weerspiegeld door de voortdurende populariteit in de zestiende eeuw van de beeldtaal en van de werken van de vijftiende-eeuwse schilders. Vooral gedurende de eerste decennia van de zestiende eeuw vond een ware revival plaats in de belangstelling voor de meesters uit de voorafgaande periode. De voorkeur voor deze schilderwerken kon gebaseerd zijn op esthetische dan wel op religieuze gronden. Devotieportretten werden toegevoegd aan originelen van oude meesters of aan een van de vele kopieën en versies daarvan.⁴⁷ In het geval van Bosch zijn er veel kopieën en variaties bekend van vooral de *Aanbidding door de koningen* (Madrid), de *Ecce Homo* (Frankfurt) en de *Doornenkroning van Christus* (Londen).⁴⁸ Binnen de context van de vroegmoderne kopieerpraktijk was het overigens vooral de bekendheid van bepaalde werken, hun onderwerpen, de devotionele waarde en de beeldtaal die de populariteit bepaalden, en in veel mindere mate de kunstenaar.

De ontkoppeling van een algemeen, overkoepeld onderwerp bood mogelijkheden voor nieuwe commerciële toepassingen. Een dergelijke toepassing was bijvoorbeeld, in het geval van triptieken, de gescheiden productie van middenpanelen en luiken. De gekochte of anderszins verworven middenpanelen waren vaak oudere werken, waaraan luiken en predellas met devotieportretten of wapenschilden werden toegevoegd. Deze praktijk was vrij gebruikelijk in zowel de Noordelijke als de Zuidelijke Nederlanden.⁴⁹ De werkwijze werd zeker niet alleen toegepast bij werken van mindere kwaliteit of lagere status: het bekende *Mérode-altaarstuk* werd bijvoorbeeld ook al op deze wijze geconstrueerd.⁵⁰ Ook in de werkplaats van Jheronimus Bosch kwam de praktijk van samenstellen voor en het *Ecce Homo*-triptiek (Boston) is een resultaat daarvan.

De voorgenomen triptieken werden in opdracht vervaardigd, maar binnen de context van de kunstmarkt ging het veelal om panelen uit voorraad die als middenpaneel gingen functioneren. Deze waren meestal goedkoper en in ieder geval sneller leverbaar dan een in opdracht gemaakt werk. Voor de buitenlandse koper die slechts kort in de Nederlanden verbleef was de snelle beschikbaarheid van een volledig, of deels afgemaakt, werk wellicht nog noodzakelijker dan een eventueel lagere prijs.⁵¹ Met betrekking tot devotieportretten konden klanten die niet bereid of in staat waren om een volledig werk in opdracht te geven een werk kiezen uit beschikbaar aanbod. Dat kon een enkel werk zijn waar een portret of een paar luiken aan werd toegevoegd of een triptiek met geprepareerde, lege luiken. Deze preparatie bestond over het algemeen uit een donkere verflaag, soms met een eenvoudig patroon gedecoreerd. De eigenaar van het werk kon de luiken laten beschilderen op het tijdstip dat hij wenste en door de schilder van zijn keuze. Een werk voor een buitenlandse opdrachtgever dat hoogstwaarschijnlijk op dergelijke wijze ontstond is de triptiek van Ambrosius Benson *De Hemelvaart van de Maagd*. De devotieportretten op de binnenzijden en wapenschilden op de buitenzijden van de luiken werden in Spanje toegevoegd op de geprepareerde ondergrond.⁵² Ook uit de werkplaats en de omgeving van Bosch kennen we zulke triptieken met toegevoegde wapenschilden, zoals de *Job-triptiek* (Brugge) en de Pelgrom-kopie van de *Verzoeking van de heilige Antonius* (Berlijn). Deze triptieken zullen in een later hoofdstuk besproken worden.⁵³ Een ander voorbeeld van een dergelijk werk is *Maria met Kind en musicerende engelen*, gemaakt voor of gekocht door Joris Sampson, een notabele uit 's-Hertogenbosch (afb. 8).⁵⁴ Sampson verwierf de triptiek met onbeschilderde luiken mogelijk op de kunstmarkt. De luiken werden door een andere meester beschilderd, misschien

in 's-Hertogenbosch, met de portretten van de familie.⁵⁵ Naar aanleiding van sterfgevallen in de familie Sampson werden op een later tijdstip weer verscheidene aanpassingen uitgevoerd.⁵⁶

Het toevoegen van luiken aan bestaande panelen wordt door verscheidene auteurs en kunsthistorici beschouwd als een inbreuk op de integriteit van het werk.⁵⁷ Anderen zien het toevoegen van luiken aan zowel nieuwe als bestaande panelen als een uiting van een nieuwe smaak en/of esthetiek.⁵⁸ Deze werkwijze van samenvoegen is echter ook een voorbeeld van hoe kunstenaars in veel gevallen opereerden binnen het gebied waarin opdrachtgeverschap en kunstmarkt elkaar overlaptten. Daarnaast kan het toevoegen van luiken met portretten ook beschouwd worden

als een personalisatie door de koper van een bestaand werk. Zo werd bij de *Ecce Homo* (Boston), toegeschreven aan de werkplaats van Bosch, aantoonbaar moeite gedaan om de nieuwe luiken aan te laten sluiten bij het middenpaneel. Op deze triptiek wordt op buitenzijde van de luiken een textielpatroon herhaald dat is afgebeeld op het middenpaneel. Daarnaast zou gesteld kunnen worden dat voor voorraad gemaakte schilderijen geen vervanging waren voor in opdracht vervaardigde werken, maar daarop een aanvulling vormden. Het is waarschijnlijk dat de elite haar patronage voortzette als voorheen en opdrachten gaf aan de schilders van haar keuze. De markt werd echter uitgebreid met een nieuwe clientèle, die zich voorheen de bestelling van een devotieportret wellicht niet had kunnen veroorloven. Niettemin maakten ook



8 Jacob Cornelisz. van Oostsanen (middenpaneel) en vermoedelijk Bossche meester (luiken), *Drieluik van Joris Sampson en Engelke Coolen met hun kinderen*, 1518, olieverf op eiken pancel, middenpaneel 118,5 x 83,5 cm, luiken (elk) 118,5 x 41,5 cm, Uden: Museum Krona, inv. nr. 1754 (bruikleen van de kerk van OLV Presentatie, Aarle-Rixtel).

deze nieuwe afnemers deel uit van de elite. De aanschaf van een triptiek van goede kwaliteit en het laten schilderen van portretten waren kostenposten van formaat, zelfs al kwamen delen van het werk uit de voorraad van een atelier.

Betrokkenheid van de opdrachtgever

De genoemde standaardisering vanaf het einde van de vijftiende eeuw strekte zich in veel gevallen ook uit naar de portrettering van de orant. Wat de rol van de opdrachtgever was in deze context is niet eenvoudig te bepalen. De meningen hierover lopen dan ook uiteen, waarbij de verschillen voornamelijk gebaseerd zijn op welke factoren als oorzaak en welke als gevolg worden gezien.

Auteurs zoals Shirley Nielsen Blum en Alarich Roach menen dat de betrokkenheid en invloed van de opdrachtgevers bij keuzes over thema's, motieven en composities afnam. Nielsen Blum stelt dat de beslissende inbreng hierover naar de zijde van de kunstenaar verschoof.⁵⁹ De opdrachtgever was niet langer een actieve participant in het proces en nam, geleidelijk aan, genoegen met gevestigde formules. Hij selecteerde slechts de kunstenaar, koos een onderwerp uit een beperkt aantal dat aan hem gepresenteerd werd en betaalde de rekening. Zij constateert daarnaast dat er niet langer een iconografische samenhang was tussen de onderwerpen op de buiten- en binnenzijde. Hierdoor ging de religieuze coherentie van de triptiek voor een groot deel verloren. Ook Roach concludeert dat vanaf het laatste kwart van de vijftiende eeuw het niet meer de opdrachtgever was die fungeerde als de persoonlijke connectie tussen de portretten en het centrale religieuze thema.⁶⁰ De keuzes waren nu het gevolg van standaardisering of werden gebaseerd op esthetische gronden. De devotieportretten maakten niet langer deel uit van de totale compositie en er was er weinig verbinding meer tussen het werk en de bestemde locatie. Door de generieke stileren verloren de portretten hun verpersoonlijkte elementen en daarmee ook een deel van hun representatieve functie. Deze auteurs zijn van mening dat de kwaliteit van devotieportretten en hun religieuze en representatieve functies het hoogtepunt beleefde tussen de late veertiende en de tweede helft van de vijftiende eeuw. De verdere ontwikkeling van het genre leidde er volgens hen toe dat de werken hun oprechtheid in de expressie verloren.

Uitgaande van de conclusies van deze auteurs zouden Jheronimus Bosch en andere schilders van zijn generatie hun devotieportretten grotendeels aan de hand van vaste formules opzetten. Dat geldt inderdaad voor veel van de representaties van

personen, terwijl het tegelijkertijd ook zo is dat een schilder als Bosch zijn portretten soms op complexe wijzen in de compositie integreerde. Bovendien kan beargumenteerd worden dat specifieke eigenschappen van individuele schilderijen met devotieportretten, zoals de plaatsing van vrouwen aan de dexterzijde en aanpassingen en wijzigingen in representaties, juist de inbreng vanuit de opdrachtgever weerspiegelen.⁶¹

Dat de kunstenaar de beslissende partij werd, wordt beschouwd als een voorbode van diens veranderende positie in de samenleving. Zoals Nielsen Blum het stelt: "The artist is the dominant, controlling force. His voice has risen above and finally silenced the chorus of religious tradition and individual patronage. In the North the way is now open for the modern artist, whose work, despite its subject, is characterized first and foremost by its individual style."⁶² Inderdaad begon de positie van kunstenaar vanaf het eind van de vijftiende eeuw langzaam te veranderen, al lag het moment dat schilders en beeldhouwers niet meer als ambachtslieden gezien werden nog ver in de toekomst. Wat het standpunt van Blum enigszins problematisch maakt is de aanname dat de religieuze coherentie binnen het werk en de uitdrukking van devotie door middel van portrettering verminderde naarmate de inbreng van de kunstenaar toenam. Het uitgangspunt dat de schilder en de opdrachtgever tegenovergestelde belangen hadden bij de expressie van deze onderwerpen, veronderstelt dat de schilder voornamelijk zelfexpressie nastreefde. Dit is echter een moderne en anachronistische zienswijze.

Andere kunsthistorici kennen de opdrachtgever dan ook, binnen het proces van standaardisering, een andere en actievare rol toe. Elisabeth Heller ziet de veranderingen binnen het genre van het devotieportret veeleer als de gevolgen van een nieuwe, persoonlijke houding ten opzichte van religieuze beleving. In de loop van de vijftiende eeuw werden zowel de schilder als de opdrachtgever geconfronteerd met nieuwe artistiek-inhoudelijke uitdagingen. Een daarvan was de positionering van eigentijdse portretten enerzijds en heilige en bijbelse figuren anderzijds, ten opzichte van elkaar en in de ruimte. De formele oplossingen voor deze kwesties ontwikkelden zich in de eerste helft van de vijftiende eeuw, om vervolgens te standaardiseren. Tegelijkertijd ontstond er een grotere vrijheid in het gebruik van religieuze beelden. Dit was het gevolg van het toenemende belang van het individu en een meer persoonlijke beleving van devotie. In sommige devotieportretten werd de nieuwe beleving geuit door een grote nederigheid in de representatie. Echter, over het algemeen werd er juist meer ruimte genomen voor een persoonlijke interpretatie

voor de relatie tussen de geportretteerden en de heiligen.⁶³ Het gaat hierbij dan ook niet om een vermindering van de religieuze devotie, zoals de eerder besproken auteurs stellen, maar om een wijziging in de expressie daarvan in de kunstwerken.⁶⁴

In de tijd van Bosch werd in toenemende mate discussie gevoerd over devotie en religieuze beleving. Dit zal zeker invloed hebben gehad op een zo belangrijk expressiemiddel als het devotieportret. De ontwikkeling van deze kunstwerken was echter het resultaat van meerdere omstandigheden die op elkaar inwerkten. Daarbij kon eenzelfde factor op het ene moment een ontwikkeling initiëren en op een ander moment deze juist volgen. Zo lijkt de standaardisering van werken met devotieportretten te leiden tot een beperking van beeldtaal en diversiteit. Tegelijkertijd kreeg het schilderstuk langzamerhand meer aanzien als esthetisch product en de kunstenaar daardoor meer status en invloed. Dit creëerde weer mogelijkheden voor een nieuwe benadering van de beeldtaal, binnen de begrenzingen van het genre van het devotieportret. Bovendien is het niet zo dat standaardisering van vorm en andere wijzen van productie per definitie betekende dat de inhoud en functies van devotieportretten minder betekenis kregen. Gezien de voortdurende productie van deze portretten in de zestiende eeuw bleef de behoefte aan de uitdrukking van devotie en representatie door middel van deze werken onveranderd.

1.6 De starende orant

Een significante eigenschap van het devotieportret is de zeer herkenbare weergave van de eigentijdse mannen en vrouwen. Zij worden knielend afgebeeld in de positie van de orant, veelal met de handen gevouwen in gebed. De geportretteerden zijn verzonken in innerlijke contemplatie of beschouwen de religieuze scène.⁶⁵ Een opvallend kenmerk dat gedeeld wordt door de overgrote meerderheid van de devotieportretten is het bijna uitdrukkeloze gelaat van de afgebeelde. In de kunsthistorische studies naar devotieportretten beschouwen sommigen (ondermeer de reeds eerder aangehaalde auteurs Nielsen Blum en Rooch) de starende blik op deze portretten als een kenmerkend gevolg van standaardisering. De blik wordt daarbij geïnterpreteerd als een vervlakking van de individuele representatie en zelfs als een indicatie voor afnemende devotie.⁶⁶ De weergave van het expressieloze gelaat zou op zichzelf geen betekenis hebben, maar een aanwijzing zijn dat de geportretteerde in mindere mate dan voorheen betrokken was bij zijn eigen representatie. De staren-

de blik van de geportretteerden is echter een zeer specifiek en veelvoorkomende eigenschap van devotieportretten. Daarom kan gesteld worden dat dit kenmerk niet het resultaat was van gestandaardiseerde productie, maar veeleer van een specifieke beeldtraditie. Schilderijen met devotieportretten waren kostbare en prestigieuze objecten, met belangrijke religieuze en een sociale functies. De opdrachtgever van een dergelijk werk zal zeker betrokken zijn geweest bij zijn eigen portrettering en/of die van zijn naasten, en droeg daarmee bij aan de ontwikkeling van de beeldtraditie van het devotieportret. In plaats van een gebrek aan betrokkenheid veronderstelt dit juist een proces van overleg en gemotiveerde keuzes.

Volgens tal van kunsthistorici heeft de starende blik dan ook wel degelijk een betekenis en een functie. Men is het in er het algemeen over eens dat de starende geportretteerde een toestand verbeeldt van meditatieve devotie. Waar de meningen over verschillen is hoe de relaties met de afgebeelde religieuze scène en de verhouding tot de toeschouwer geïnterpreteerd moeten worden. Een interessante en veel besproken visie is gepresenteerd door Graig Harbison in zijn invloedrijke artikel 'Visions and Meditations in Early Flemish Painting'. Harbison beschrijft hoe de vijftiende-eeuwse opdrachtgever sterk beïnvloed werd door de vele meldingen van visioenen, beschrijvingen van visionairs en de representaties daarvan in kunstwerken.⁶⁷ Het concept van leken-devotie – met name de persoonlijke meditatie over het leven van Christus – nam binnen de religieuze beleving een steeds grotere plaats in. Harbison stelt dat het devotieportret een ideaalbeeld laat zien van de geportretteerde: volledig verzonken in devotie en in toegewijde meditatie. Deze werken vervulden daarmee een voorbeeldfunctie en dienden ondermeer ter stimulering van de religieuze devotie van hen die het aanschouwden. De afgebeelde religieuze scène is de visualisatie, de persoonlijke visie van de orant op de gebeurtenis, zoals hij die in zijn meditatie ziet en nastreeft. De starende blik is daarbij een indicatie dat er verschillende realiteiten tegelijk werkzaam zijn.⁶⁸ In de visie van Harbison krijgt de orant een buitengewoon centrale plaats binnen het werk; we zien het beeld waar hij zich mentaal op richt. Het is daarbij de vraag hoe deze beelden geïnterpreteerd moeten worden wanneer meerdere personen geportretteerd zijn en van wie het meditatiebeeld is waar de toeschouwer getuige van is. Reindert Falkenburg constateert eveneens een relatie tussen de starende orant en de *Devotio Moderna*, maar met een andere invalshoek. Ook hij ziet de devotie van de starende orant als een voorbeeld voor de beschouwer, maar plaatst dit in de context van de vroegmoderne theologische discussie. Een belangrijk aspect hierbinnen was de

spanning tussen de verering van het beeld en de innerlijke beleving. De orant kijkt niet naar de hoofdfiguren van de voorstelling maar heeft zijn blik naar binnen gekeerd.⁶⁹ Deze veronderstelling is problematisch, alleen al omdat het portret dat een beeldloze verering zou voorstaan zelf is weergegeven op een kostbaar kunstwerk. Dat plaatst de orant, in de meeste gevallen de opdrachtgever van het schilderij, in een positie die in schijnbare tegenspraak is met de inhoudelijke boodschap van het werk.

Ook Johanna Scheel en Ingrid Falque weerleggen de aanname dat de geportretteerde de mediterende schepper van het beeld is. Als de starrende blik van de orant de voornaamste indicatie daarvoor is kan deze aanname geen stand houden: de weergave van deze geportretteerden is hiervoor te divers.⁷⁰ Niettemin is Scheel van mening dat het uitdrukingsloze gelaat een grote rol speelt in het devotieportret. Scheel benadert deze eigenschap van het portret daarbij vanuit een andere hoek dan de hiervoor besproken auteurs. Ze stelt dat het karakteristieke aspect voor het devotieportret niet de starrende blik is, maar de afwezigheid van emotionele expressie. De benadering van Scheel is interessant omdat de kijkrichting van de oranten varieert, terwijl de afwezigheid van expressie bijna consistent voorkomt. Scheel benadert de discussie over de (afwezigheid van) expressie vanuit de receptie en op het eigentijdse gebruik van werken met devotieportretten, waarbij zij uitgaat van multifunctionaliteit en een bredere kring van publiek.⁷¹ Scheel stelt dat als alle afzonderlijke functies van het devotieportret op hetzelfde moment operationeel zijn, er een open context moet zijn voor de receptie van de toeschouwer. Voor deze receptie is het uitdrukingsloze gelaat van de geportretteerde een essentiële factor en daarom kan deze zelfs als het bepalende karakteristiek van het devotieportret gezien worden. Het ontbreken van uitdrukking is essentieel binnen de context van gebed en contemplatie. Omdat veel van deze schilderijen bedoeld waren om contemplatie op te roepen, lijkt het verrassend dat de geportretteerde geen compassie vertoont, ook niet in die gevallen waarbij de centrale figuren wel zijn afgebeeld in een hevige emotionele staat.⁷² Echter, in het geval dat de geportretteerde een emotie zou uitdrukken zou deze, gezien de aard van het kunstwerk, per definitie singulier zijn. De contemplatie die nodig is tijdens het gebed vereist daarentegen een meervoud van emoties. Een gelaat zonder specifieke uitdrukking biedt een tabula rasa voor de projectie van de eigen gedachten en emoties van de toeschouwer op het portret.⁷³ Ook voor de geportretteerde zelf was deze weergave heel effectief. Het bood hem/haar de gelegenheid tot zelfreflectie en zelfonderzoek, bezigheden die essentiële elementen waren van de Devotio Moderna. Gedurende dit proces kon de geportretteerde

zijn eigen beeld gebruiken om zijn geweten te onderzoeken en zich bezinnen op zijn leven en handelingen.⁷⁴

Dat de geportretteerden op de devotieportretten in meditatie verzonken zijn lijdt geen twijfel. Ook is het aannemelijk dat deze houding benadrukt dat er verschillende realiteiten zijn weergegeven. De stelling dat aan de toeschouwer de visualisatie wordt gepresenteerd van het innerlijke beeld van orant is echter problematisch en roept een aantal vragen op. Al genoemd is de rol van de geportretteerden, die hiermee zodanig groot wordt dat dit conflicteert met de aard van dergelijke werken. Ook de positie van de patroonheiligen is niet duidelijk; horen zij bij het innerlijk beeld of maken zij deel uit van een andere realiteit?⁷⁵ De invulling van de achtergrond is eveneens niet goed verklaarbaar vanuit de visualisatiegedachte. Met name bij een schilder als Jheronimus Bosch, waar de achtergrond vaak gevuld is met kleine narratieven en grillige landschappen, is de vraag bij welke realiteit deze elementen horen. Bij de bespreking van de individuele schilderijen zal verder worden ingegaan op deze aspecten van het werk van Jheronimus Bosch.

1.7 Functioneel object

Zoals alle kunstobjecten in deze periode was het devotieportret tevens een functioneel voorwerp, dat werd aangepast en veranderd indien dat nodig werd geacht. De bestudering van deze aanpassingen, met name waar het overschilderde en verwijderde devotieportretten betreft, is zeer gebaat bij de ontwikkeling van de technische kunstgeschiedenis. Elkaar complementerende documentatiemethoden zoals infraroodreflectografie en röntgenopnames brengen, vaak letterlijk, nieuwe aspecten van de werken aan het licht.

Er zijn zes werken met devotieportretten die aan Jheronimus Bosch zelf zijn toegeschreven. Op vier daarvan zijn de portretten overschilderd (*Johannes de Doper*, *Wilgefortistriptiek*, *Calvarie met Schenker*, *Ecce Homo* in Frankfurt). Eén portret werd ondertekend maar nooit uitgevoerd (*Laatste Oordeel* in Wenen). Het is moeilijk te bepalen wanneer de overschilderingen en verwijderingen precies werden uitgevoerd, maar het is duidelijk dat het moment per schilderij sterk verschilt. De geportretteerde op de *Johannes de Doper* bijvoorbeeld, werd waarschijnlijk al snel na de uitvoering overschilderd.⁷⁶ Dat was in zekere zin ook het geval bij de *Wilgefortistriptiek*, maar het is nog de vraag of het hier om enkele jaren of enkele decennia gaat.⁷⁷ De portretten op de

Frankfurt *Ecce Homo* werden mogelijk al in de zestiende eeuw verwijderd en niet, zoals lang werd aangenomen, in een veel later stadium.⁷⁸ Het is niet bekend wanneer de *Calvarie met schenker* werd overschilderd en evenmin wanneer het devotieportret weer zichtbaar werd gemaakt.⁷⁹ Het is geopperd dat de grote hoeveelheid wijzigingen en overschilderingen indicaties zouden zijn van een moeizame en problematische relatie tussen de schilder en zijn opdrachtgevers, of van een buitengewoon trage werkwijze, maar deze aannames worden door weinigen gedeeld.⁸⁰

Allereerst moet worden benadrukt, al ligt deze constatering voor de hand, dat het vooral het kleine bekende oeuvre van Bosch is waardoor het aantal overschilderde portretten in verhouding zo groot lijkt. Bovendien ontstaat er een ander beeld van deze praktijk wanneer deze wordt geplaatst in de bredere context van het genre van het devotieportret. De praktijk van het overschilderen en aanpassen van devotieportretten was allesbehalve uitzonderlijk. Dit verschijnsel lijkt inherent te zijn aan het genre en is waarschijnlijk zo oud als het devotieportret zelf. Op vele devotieportretten en memoriewerken zijn sporen van veranderingen en aanpassingen te zien, meer dan op andere soorten religieuze werken. Vooral wanneer de werken grotere gezelschappen afbeeldden, zoals een broederschap, werden er met regelmaat nieuwe leden aan het groepsportret toegevoegd. Dit was ook het geval bij familieportretten, waar uitbreiding van de familie met kinderen of schoonfamilie aanpassingen aan het werk noodzaakte. Zo werd lang aangenomen dat het kind op de binnenzijde van het rechterluik van de *Ecce Homo* (Boston) geen deel uitmaakte van de originele compositie.⁸¹ De ingebakerde zuigeling blijkt echter nog tijdens het schilderproces te zijn toegevoegd, zij het in een laat stadium.⁸² Het was vooral de memoriefunctie die deze aanpassingen van de groepsportretten essentieel maakte.⁸³ Minder duidelijk dan toevoegingen is waarom op sommige werken portretten van familieleden werden verwijderd terwijl andere – op hetzelfde werk – behouden bleven. Een voorbeeld van een dergelijke gedeeltelijke verwijdering werd gevonden op *De opwekking van Lazarus* van Geertgen tot Sint Jans. Tijdens de restauratie in de jaren tachtig van de vorige eeuw werd een overschilderd portret van een jong meisje onthuld, gepositioneerd achter de geknielde vrouw.⁸⁴ Deze gedeeltelijke verwijderingen komen in het werk van Bosch niet voor, in alle gevallen werden de overschilderingen en verwijderingen van portretten volledig uitgevoerd.

Voor het optimaal functioneren van het devotieportret was gelijkenis met de afgebeelde essentieel. Hiervoor werd een veelheid van technieken gebruikt, voor zowel de originele por-

tretten als voor de aanpassingen. Zo werden bijvoorbeeld losse hoofden op hout of tinfoel geschilderd, al dan niet door andere uitvoerders en op een andere locatie, en later op het werk bevestigd.⁸⁵ Een bekend voorbeeld van een dergelijke techniek is te zien op de *Annunciatie Triptiek* van Rogier van der Weyden, waarvan de luiken overigens later werden toegevoegd.⁸⁶ Op het linkerluik zijn hoofd en schouders van de geportretteerde aangepast door middel van een houten inzetstuk met de nieuwe afbeelding. In dit geval werd ook het wapenschild vervangen; het gaat hier duidelijk om een wisseling van personen. Een voorbeeld waarbij vermoed wordt dat de opdrachtgever zijn eigen portret liet vervangen door dat van zijn vader is de diptiek *Maria met Kind en Joos van der Burch met sint Simon van Jeruzalem*, geschilderd door twee (of meer) onbekende kunstenaars. Bij onderzoek naar het werk werden het portret en wapenschild van Simon van der Burch onder de huidige schilderingen aangetroffen. Simon liet de diptiek waarschijnlijk aanpassen naar aanleiding van het overlijden van Joos van der Burch en veranderde daarmee tevens de functie van het werk: van een devotioneel tweeluik voor zichzelf naar een epitaaf voor zijn vader.⁸⁷ Hoe pragmatisch opdrachtgevers te werk konden gaan bij overschildering blijkt uit de aanpassingen op de *Madonna met de heiligen Catharina en Barbara* van Meester van het Heilig Bloed. Na het overlijden van haar echtgenoot liet Jossine Lamins het devotieportret van haar overleden man en zijn patroonheilige overschilderen en vervangen door die van haar tweede man en zijn beschermheilige.⁸⁸

In de meeste gevallen waren de redenen voor dergelijke veranderingen en overschilderingen waarschijnlijk een wisseling van de eigenaar van het werk, een veranderde functie, of een combinatie van beide.⁸⁹ Soms bleef een werk generaties lang in een familie, maar in veel gevallen werden kunstwerken en andere kostbare voorwerpen uit een nalatenschap verkocht. Als de nieuwe eigenaar geen relatie had met de oorspronkelijke opdrachtgever of de afgebeelde orant zal hij weinig redenen hebben gehad om diens portret te waarderen. Hij kon het portret dan wijzigen, zoals zojuist beschreven, of deze vervangen door een religieuze of andere afbeelding. Dit laatste gebeurde waarschijnlijk met de devotieportretten op de luiken van de *Wilgefortis triptiek* van Bosch. Als een werk bij een handelaar terecht kwam, kwam de verwijdering van de portretten van de vorige eigenaren waarschijnlijk de verkoopbaarheid ten goede.⁹⁰

De functie van devotieportretten veranderde wanneer zij werden weggenomen van de oorspronkelijke locaties. Als gevolg van de Reformatie en vooral tijdens de Beeldenstorm

werden altaarstukken en andere werken verwijderd uit kerken en kloosters. In veel gevallen werden de constructies uiteengenomen. De losse delen werden meegenomen of verkocht: als gevolg daarvan zijn onderdelen van veel werken tegenwoordig wereldwijd verspreid geraakt over allerlei museumcollecties en particuliere verzamelingen. Ook in latere tijden werden religieuze werken weggehaald, vernield of verkocht. Gedurende de Franse Revolutie en de Napoleontische tijd, bijvoorbeeld, gebeurde dit als onderdeel van de destijds doorgevoerde secularisatie.⁹¹ Bovendien keurde men destijds afbeeldingen van wapenschilden en (veronderstelde) adellijke portretten sterk af en ook dit leidde tot verwijderingen en beschadigingen.

Kortom, het overschilderen en verwijderen van veel van de devotieportretten is zeker niet beperkt tot de werken van Bosch. Op basis van deze praktijk is dan ook weinig af te leiden over Jheronimus Bosch als kunstenaar of over diens relatie met zijn opdrachtgevers. De overschilderingen zijn echter wel van belang in relatie tot de geschiedenis van de werken en hun eigenaars. Wat de vele aanpassingen vooral duidelijk maken is dat er grote vraag was naar het werk van Bosch en dat, na meer of minder verloop van tijd, ook de werken met devotieportretten beschikbaar werden voor nieuwe eigenaars en verzamelaars.

Terwijl het devotieportret nogal eens als een weinig vernieuwend en een niet bijzonder informatief deel van het kunstwerk beschouwd wordt, komt uit de voorafgaande pagina's een fascinerende diversiteit binnen het genre naar voren. De schilderwerken met geportretteerde oranten zijn uitingen van zowel wereldse als van religieuze ontwikkelingen. Met betrekking tot de scheiding van de functies van het devotieportret: dit lijkt voornamelijk een academische oefening te zijn. Volgens Pierre Bourdieu wordt het handelen van een individu bepaald door het totaal van de sociale activiteiten en de sociale identiteit, de *habitas*. Deze *habitas* heeft in tijd van Bosch een buitengewoon sterke religieuze dimensie, die onlosmakelijk verweven was met alle andere velden waarop het individu actief was. Eenzelfde verwevenheid kan daarom geconstateerd worden bij de diverse functies van devotieportretten.

In de volgende hoofdstukken richten we de blik zich op de schilderijen zelf. Bekeken wordt wat het eigen, Bosschiaanse, karakter is van deze groep werken, hoe zij zich ten opzichte van elkaar verhouden en of het mogelijk is om de invloed van de opdrachtgever te achterhalen.



- 1 Zie bijvoorbeeld De Holanda 2003, pp. 253-256.
- 2 Van Wamel 2015, pp. 59, 60; Falque 2019, pp. 1-3.
- 3 Wolfthal 1989, p. 14.
- 4 Heller 1976, p. 3; Rooch 1988, p. 237.
- 5 Van Schoute 1994, pp. 155-157.
- 6 Voorbeelden van dergelijke opdrachten van buitenlandse handelaren zijn de *Passietriптиiek* (1491) door Hans Memling voor de Greverade familie – bestemd voor de familiekapel in de kathedraal van Lübeck – en de *Sedano Triптиiek* (1490-1495) door Gerard David voor de Castiliaanse Juan de Sedano. Voor welke Spaanse kerk dit laatste werk bestemd was is niet bekend; Ainsworth 1998, pp. 156, 164; Hans Memling, *Passietriптиiek* (Greverade triптиiek), 1491, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 205 x 147 cm, luiken (elk) 202,5 x 64,5 cm, Lübeck: St. Annen-Museum, inv. nr. 1948-138; Gerard David, *Sedano Triптиiek*, ca. 1490-1495, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 91,1 x 71,5 cm, linkerluik 91,1 x 30,1 cm, rechterluik 91,1 x 30,4 cm, Parijs: Musée du Louvre, inv. nr. RF588.
- 7 Heller 1976, pp. 48, 161.
- 8 Bauman 1986, p. 17; Dülberg 1990, p. 96; Bijsterveld 2007, p. 214. Ook diптиieken werden in de semipublieke ruimten van kerken en kapellen geplaatst, zie onder andere Martens 2006, p. 88 en Schmidt 2006, pp. 24, 25.
- 9 Heller 1976, p. 167; Schlie 2002, p. 266.
- 10 Van Bueren 1999, pp. 99, 100.
- 11 Woodall 1997, pp. 1, 2. Zie ook West 2004, pp. 21-29.
- 12 Falque 2019, pp. 7, 9, 12, 14.
- 13 Belting 1994, p. 42. Hubert en Jan van Eyck, *De aanbidding van het Lam Gods*, 1430-1432, olieverf op eiken paneel, 350 x 461 cm (geopend), Gent: Sint-Baafskathedraal; Rogier van der Weyden, *Het Laatste Oordeel*, 1445-1450, olieverf op eiken paneel, 220 x 548 cm (geopend), Beaune: Musée de l'Hôtel-Dieu.
- 14 Bijsterveld 2007, p. 200.
- 15 Oexle 1994, pp. 388, 389.
- 16 Oexle 1994, pp. 385, 387; Van Bueren 1999, pp. 12, 13.
- 17 Zie voor de gegevens van *Aanbidding door de koningen* (Madrid) Bijlage I, nr. A9.
- 18 Dülberg 1990, p. 69; Oexle 1994, pp. 423, 424; Van Bueren 1999, pp. 66, 67.
- 19 Bijsterveld 2007, p. 191.
- 20 Zie voor de gegevens van *Ecce Homo* (Frankfurt) en *Ecce Homo* (Boston) Bijlage I, nrs. A11 en B1.
- 21 Gelfand en Gibson 2002, pp. 122, 123, 135.
- 22 Rothstein 2005, pp. 101, 136-137.
- 23 Zie voor de gegevens van *Calvarie met schenker* Bijlage I, nr. A15; Stroo en Syfer-d'Olene 2001, pp. 70-83.
- 24 Der Kinderen-Besier 1933, pp. 51, 52; Piponnier en Mane 1997, pp. 70-73; Van Bueren 1999, pp. 66, 67; Watteeuw 2015, pp. 49-57.
- 25 Rooch 1988, pp. 234-241; zie bijvoorbeeld: Werkplaats van Robert Campin, *Méroude-triptiek*, ca. 1427-1432, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 64,1 x 63,1 cm, linkerluik 64,4 x 27,3 cm, rechterluik 64,4 x 27,9 cm, New York: Metropolitan Museum, inv. nr. 56.70a-c; Jan van Eyck, *De Madonna met Kind en kanselier Rolin* olieverf op eiken paneel, ca. 1435, 66 x 62 cm, Parijs: Musée du Louvre, inv. nr. 1271.
- 26 Rogier van der Weyden, *Bladelin-triptiek*, ca. 1445, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 91 x 89 cm, luiken (elk) 91 x 40 cm, Berlijn: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. nr. GG 535.

- 27 Rooch 1988, p. 248; De Rock 2011, pp. 92, 187
 28 Rooch 1988, pp. 258, 267-268.
 29 De Rock 2011, p. 194.
 30 De Rock 2011, pp. 189-193.
 31 Rooch 1988, pp. 258, 267-268; De Rock 2011, p. 189.
 32 Jacobs 2012, pp. 128-129.
 33 Jacobs 2012, p. 133.
 34 De *Aanbidding door de koningen* (New York) is een van de weinige werken van Bosch waarbij gesteld kan worden dat de architecturale elementen een grotere rol spelen dan het landschap in de achtergrond, terwijl dit niet gedictieerd wordt door het onderwerp. Zie voor de gegevens van het werk Bijlage I, nr. A10.
 35 Philippot 1994, pp. 100-103.
 36 Campbell 2006, pp. 36-41; Van der Velden 2006, pp. 127-133.
 37 Jacobs 2012, pp. 122-124.
 38 Zie voor een uitgebreide inventarisering en beschrijving: Falque 2019, pp. 32-70.
 39 Van Bueren 1999, p. 95.
 40 De termen *dexter* en *sinister* hebben hun oorsprong in het (Latijnse) vocabulaire voor de beschrijving van heraldische schilden. *Dexter* staat voor rechts vanuit het afgebeelde gezien en dus links voor de toeschouwer. *Sinister* verwijst naar links vanuit het afgebeelde en rechts voor de toeschouwer. Zie ook Schleif 2005, pp. 207-249.
 41 Van Bueren 1999, pp. 90, 91. Van Bueren is voorzichtig met haar conclusies, maar het lijkt dat in de Zuidelijke Nederlanden bij een enkele, individuele geportretteerde de dexterzijde vaker de voorkeur heeft.
 42 Zie voor de gegevens van *Johannes de Doper*, *Laatste Oordeel* (Wenen) en *Wilgefortistriptiek* Bijlage I nrs. A5, A17 en A8.
 43 Koldewij, Vandenbroeck en Vermet 2001, pp. 77-80; Van Schoute en Verboomen 2003, pp. 180, 181; Koreny 2012, p. 138, afb 131; Catalogue Raisonné 2016, pp. 164, 172, 173 (*Johannes de Doper*) en pp. 302, 303 (*Laatste Oordeel*).
 44 Catalogue Raisonné 2016, p. 411.
 45 Campbell 1976, pp. 194, 195.
 46 Heller 1976, p. 82; De Smedt 1993, pp. 23, 30, 43.
 47 Heller 1976, pp. 81, 82; Rooch 1988, pp. 268, 269; Ainsworth 1998, p. 226.
 48 Zie voor de gegevens van *Doornenkroning van Christus* (Londen) Bijlage I, nr. A14; Unverfehrt 1980, pp. 123-125, (*Aanbidding*), pp. 90, 107, 137-139, 145 (*Ecce Homo*), pp. 96, 131-133 (*Doornenkroning*); Verougstraete en Van Schoute 2003, pp. 45-57; Ilsink, Koldewij en Spronk 2018.
 49 Van Bueren 1999, pp. 109, 210, 211.
 50 Belting 1994, p. 80; Werkplaats van Robert Campin, *Mérove-altaarstuk*, ca. 1427-32, olieverf op eiken paneel, 64,5 x 117,8 cm, New York: Metropolitan Museum, inv. nr. 56.70a-c. Volgens Belting werd de Annunciatie als eerste geschilderd, vervolgens werd de opdracht voor de luiken gegeven. Enkele jaren later werden het portret van de vrouwelijke orant en de wapenschilden toegevoegd, waarschijnlijk ter gelegenheid van een huwelijk.
 51 Vermeylen 2001, pp. 46, 49.
 52 Fernández Pardo 1999, pp. 160, 291-293; Ambrosius Benson, De *Hemelvaart van de Maagd*, ca. 1540-45, olieverf op eiken paneel, middenpaneel: 182 x 109 cm, luiken: 193 x 52 cm (elk), Navarrete (La Rioja): Iglesia de la Asunción.
 53 Zie voor de gegevens van *Jobtriptiek* Bijlage I, nr. B2; Kopie naar Jheronimus Bosch, *Verzoeking van de heilige Antonius*, na 1530, olieverf op eiken paneel, middenpaneel: 81,7 x 74,8 cm, luiken (elk): 91,1 x 40,5 cm, Berlijn: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie inv. nr. GG 1198.
 54 Jacob Cornelisz. van Oostsanen (midden-paneel) en vermoedelijk Bossche meester (luiken), *Drieluik van Joris Sampson en Engelke Coolen met hun kinderen*, 1518, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 118,5 x 83,5 cm, luiken (elk) 118,5 x 41,5 cm, Uden: Museum Krona, inv. nr. 1754 (bruikleen van de kerk van OLV Presentatie, Aarle-Rixtel).
 55 Meuwissen 2014, pp. 216, 217. Deze gang van zaken is gebaseerd op het aanzienlijke verschil in kwaliteit, geconstateerd door Meuwissen, tussen het werk van Jacob Cornelisz. van Oostsanen op het middenpaneel en de beschildering op de luiken.
 56 Van Liebergen en Prins 2003, pp. 66, 67, 174, 175.
 57 Zie bijvoorbeeld: Rooch 1988, p. 270.
 58 Jacobs 2012, p. 124.
 59 Nielsen Blum 1969, pp. 113, 114.
 60 Rooch 1988, pp. 266-270.
 61 Zie ook Hand, Metzger en Spronk 2006, p. 25; Campbell 2006, pp. 36-41; Van der Velden 2006, pp. 127-133.
 62 Nielsen Blum 1969, p. 114.
 63 Heller 1976, pp. 55, 162, 164.
 64 Heller 1976, p. 165.
 65 Heller 1976, p. 48; Van der Stighelen 2008, p. 53.
 66 Nielsen Blum, 1969, pp. 111-112; Heller 1976, p. 160; Rooch 1988, p. 116.
 67 Harbison 1985, pp. 91, 96, 99.
 68 Harbison 1985, pp. 100, 101.
 69 Falkenburg 2007, pp. 179-181, 196, 197.
 70 Falque 2011, pp. 92, 93; Falque 2019, pp. 16-18.
 71 Scheel 2013, pp. 63, 113, 118.
 72 Scheel 2013, pp. 120, 131.
 73 Scheel 2013, pp. 172-174.
 74 Scheel 2013, pp. 317-319.
 75 Zie ook Falque 2011, pp. 92, 93.
 76 Fúster Sabater 1996, pp. 79, 81; Catalogue Raisonné 2016, p. 172; Technical Studies 2016, pp. 114-115.
 77 Technical Studies 2016, p. 148.
 78 Marijnissen 2007, p. 368; Catalogue Raisonné 2016, p. 172.
 79 Marijnissen 2007, p. 346; Stroo en Syfer-d'Olne 2001, p. 74; Technical Studies 2016, p. 222.
 80 Vandenbroeck 2001, p. 101; Fischer 2009, p. 81: "aber ob es sich um Zufall, um ein Zeichen der Unzufriedenheit der Kunden, einen frühen Verkauf der Bilder durch Herauslösen aus der sakralen Funktion oder um eine langsame Arbeitsmethode Boschs (über der etwa die Auftraggeber verstarben) handelt, lässt sich nicht entscheiden."
 81 Wattel 2001, p. 12.
 82 Catalogue Raisonné 2016, p. 406; Technical Studies 2016, p. 351.
 83 Oexle 1984, p. 425.
 84 Zie Van Bueren, 1999, p. 117; Geertgen tot Sint Jans, *De opwekking van Lazarus met devotieportretten van een onbekende familie*, 1475-1500, olieverf op eiken paneel, 125 x 97 cm, Parijs: Musée du Louvre, inv. nr. RF1285.
 85 Scheel 2013, p. 206, 208. Zie ook: Rogier van der Weyden, *De triptiek van de Zeven Sacramenten*, ca. 1440-1445, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 204 x 99 cm; zijpanelen 122,8 x 65,7 cm, Antwerpen: Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten, inv. nrs. 393-395. http://www.kmska.be/nl/collectie/Restauratie/Rogier_van_der_Weyden/Over_het_kunstwerk.html [geraadpleegd 28-11-2017]
 86 Panofsky 1953, pp. 300-301; De Vos 1999, pp. 195-197. Rogier van der Weyden, *Annunciatie Triptiek*, na 1434, olieverf op eiken paneel, middenpaneel: 87 x 91,5 cm, Parijs: Musée Louvre, inv. nr. 1982, luiken: 89,7 x 36,5, Turijn: Galleria Sabauda, inv. nrs. 210 and 320. Een ander voorbeeld is het *Drieluik van Jacob Kanis en zijn vrouw Jeliske van Houweningen met hun kinderen* van de Meester van de Kanis-triptiek, ca. 1526, olieverf op eiken paneel, 110 x 41,3 cm, Nijmegen: Museum Het Valkhof, inv. nr. 1975.03.27. Gerard Kanis liet zijn eigen portret over dat van zijn halfbroer Peter Kanis schilderen.
 87 Navolger Gerard David/anoniem, *Diptiek Maria met Kind / Joos van der Burch met Sint Simon van Jeruzalem*, ca. 1493, olieverf op eiken paneel, 56,6 x 36,9 cm (links) en 56,1 x 35,7 cm (rechts), Harvard: Harvard Art Museum, inv. nr. 1906.6.B; Hand, Metzger en Spronk 2006, pp. 264-270; Donche 2008, pp. 61-110.
 88 Meester van het Heilig Bloed, *Madonna met de heiligen Catharina en Barbara*, ca. 1509-1529, olieverf op eiken paneel, 88,5 x 122 cm, Brugge: Groeningemuseum, inv. nr. 1991. GRO0008.1 <https://artinflanders.be/nl/kunst/madonna-met-de-heiligen-catharina-en-barbara-1> [geraadpleegd 26-01-2020]
 89 Wattel 2001, p. 14; Aikema 2001, p. 29.
 90 Aikema 2001, p. 29.
 91 Lavalleye 1974, pp. 52-87; Borchert 2006, pp. 185-188; Van den Burg 2009, pp. 61, 71, 141. De invoering van de secularisatie gedurende Napoleontische regime verschildte per land. Zo was Lodewijk Napoleon in de Noordelijke Nederlanden beducht voor de onrust die religieuze verdeeldheid kon veroorzaken en voerde hij naast secularisatie tevens een gelijkheid van alle geloven in. Religie diende daarbij geen enkele invloed uit te oefenen op andere sectoren van de maatschappij.



2

Onbekende burgers als opdrachtgevers en vroege eigenaren

47

Dit hoofdstuk is gericht op de vier schilderijen van Jheronimus Bosch die devotieportretten bevatten waarbij de afgebeelde personen onbekend zijn. De werken die besproken worden zijn de *Ecce Homo* (Frankfurt), de *Calvarie met schenker* (Brussel), de *Sint-Wilgefortstriptiek* en de *Johannes de Doper* (Madrid). Deze schilderijen – een triptiek en drie enkele panelen – zijn alle toegeschreven aan Bosch zelf. Een ander eigenschap die de werken gemeenschappelijk hebben is dat de devotieportretten overschilderd of verwijderd zijn. Alleen op de *Calvarie met schenker* is de geknielde orant tegenwoordig weer in zijn geheel zichtbaar. Zoals beschreven in het vorige hoofdstuk zijn dergelijke ingrepen op zich niet uitzonderlijk. De exacte motivaties voor de aanpassingen in deze werken zijn niet met zekerheid te bepalen, maar in de volgende pagina's zullen hier wel enkele suggesties voor worden gedaan. Naar aanleiding van de portrettering en met name door middel van de analyse van kleding en textielweergave wordt getracht om de geportretteerden en mogelijke opdrachtgevers te positioneren in hun sociale omgeving. Tevens wordt er aandacht geschonken aan de kopieën en variaties die er bestaan van de *Ecce Homo*, en aan wat deze kunnen vertellen over de principaal in Frankfurt waarop zij gebaseerd zijn.

2.1 Een verdwenen familie

Afbeeldingen van de passie van Christus waren in de beeldende kunst van de Middeleeuwen van groot belang. Omdat de scènes betrekking hebben op het redden van de menselijke ziel waren zij een geliefd thema en bijzonder geschikt voor de toevoeging

van devotieportretten. Ook bij Jheronimus Bosch is de lijdende Christus een onderwerp van belang. Tussen circa 1475 en 1485 schilderde hij de scène die bekend is als de *Ecce Homo*, het moment waarop Christus door Pontius Pilatus aan het volk wordt getoond (Joh. 19, 4-6).¹ In het schilderij wordt de uitspraak *Ecce Homo* (Ziet, de mens) geuit door Pontius Pilatus – achter Christus geplaatst – en gevisualiseerd door middel van een opschrift. Christus, Pontius Pilatus, een hogepriester en drie beulsknechten zijn staande op een stenen platform afgebeeld (afb. 2). Deze constructie maakt deel uit van een gebouw dat de hele linkerhelft van het schilderij in beslag neemt. Ook de reactie van het publiek is in tekst weergegeven; de woorden *Crucifige eu[m]* zijn verticaal geplaatst tussen de menigte en het platform. Deze menigte bestaat uit oudere mannen gekleed in groene, rode en witte gewaden met enige bruine, zwarte en blauwe elementen. De vertrokken gezichten en het vele aanwezige wapentuig verraden hun kwade bedoelingen. In de kunsthistorische literatuur wordt deze groep mannen meestal aangeduid als het Joodse volk, of zelfs 'het gepeupel', maar dit moet worden genuanceerd.² Bosch heeft hier de personen weergegeven zoals beschreven in de Bijbel, "de hogepriesters en hun dienaars", zoals vooral af te leiden is uit het gegeven dat het uitsluitend mannen zijn in luxueuze kostumering. Het onderscheid tussen de verschillende functies is daarbij niet helemaal duidelijk, maar de voorste figuur in het goudbrokaten gewaad zal zeker geen dienaar zijn. Op de voorgrond zien we de sporen van devotieportretten van een knielende familie: de mannen links en de vrouwen rechts. Een van de geknielde mannen spreekt een gebedstekst uit die is weergegeven in gouden letters: *Salva nos xp[ist]e r[e]de[m]ptor*. De weergave van de uitgebreide familie maakt duidelijk dat het hier om een memoriestuk gaat, bestemd voor een kerk of kapel. De twee groepen oranten zijn verwijderd en overschilderd in het verleden, maar de restanten van hun portretten zijn weer zichtbaar gemaakt en deels gereconstrueerd tijdens een restauratie in 1983.

Jheronimus Bosch, *Sint-Wilgefortstriptiek*, detail, ca. 1495–1505, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 105,2 x 62,7 cm, Venetie: Gallerie dell'Accademia.

De visuele traditie van de periode plaatste het onderwerp van de *Ecce Homo* in bijna alle gevallen in een stedelijke omgeving. Bosch volgde in zijn *Ecce Homo* aanvankelijk nauwgezet deze traditie, die wijd verspreid was middels de prenten van onder andere Israhel van Meckenem (afb. 9) en Martin Schongauer.³ De plaatsing van de figuur van Christus en het gebruik van het bijna toneelmatige platform sluit nauw aan bij deze composities. In de ondertekening van het werk lijkt ook de architecturale ruimte sterk op die van de prenten. Echter, in de uiteindelijke uitvoering koos Bosch voor een variatie op deze stedelijke omgeving die aanzienlijk opener is. Hierdoor kwam er tevens ruimte voor het stadsgezicht in de achtergrond, met de voor Bosch en zijn tijdgenoten kenmerkende combinatie van exotische en Noord-Europese architectuur.⁴ Mogelijk was de keuze om het stedelijk landschap te openen een reactie op de veranderde smaak met be-



9 Israhel van Meckenem, *Christus aan het volk getoond (Ecce homo)* uit: *De Passie*, ca. 1480, gravure, 209 x 145 mm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-OB-1107.

trekking tot devotieportretten, die in het algemeen in een steeds meer open omgeving werden geplaatst. Maar bovenal heeft deze omgeving een inhoudelijke betekenis; het versterkt de eenzaamheid van Christus. Het grote plein achter de joelende menigte maakt een desolate indruk en de verspreid opgestelde aanwezigen staan onverschillig met de rug naar de scène gekeerd. Vanuit deze stad komt geen steun of compassie.

Passend bij de diversiteit die het genre van het devotieportret eigen is, laten andere contemporaine werken die de *Ecce Homo* afbeelden met devotieportretten een variatie van gemaakte keuzen zien. *De Passie van Christus*, een werk van een onbekend meester uit het Nederrijngebied, bevat bijvoorbeeld een weinig voorkomend portret van één enkele vrouwelijke seculiere orant, afgebeeld aan de dexterzijde (afb. 10).⁵ Deze schilder heeft veel van de Van Meckenem-compositie overgenomen, maar plaatste de overige scènes uit de passie in zowel een stedelijk als in een landelijke ruimte. Ook de *Ecce Homo met een Birgittines*, gemaakt voor het klooster Mariënwater (of Koudewater) in Rosmalen, beeldt meerdere scènes uit de passie af, maar hier kozen de schilder en opdrachtgever voor een gesloten architecturale ruimte.⁶

Bosch was niet de enige schilder die aan zijn afbeelding van de *Ecce Homo* teksten toevoegde. In 1501 schilderde ook Hans Holbein de Oude een *Ecce Homo* met begeleidende teksten.⁷ Dit schilderij, dat overigens geen devotieportretten bevat en deel uitmaakt van een groot altaarstuk, is grotendeels gebaseerd op de gravure van Martin Schongauer. De werken van Bosch en Holbein delen meer kenmerken die niet op de gravures van Israhel van Meckenem en Martin Schongauer voorkomen. Het gaat dan vooral om de figuur van Christus en de stand van zijn voeten en de beul met roede en diens spitse muts. Mogelijk waren beide kunstenaars bekend met een andere versie van de voorstelling.

Herkomst

In 1889 organiseerde de Union des Artistes in Gent een expositie van schilderijen van oude meesters, die grotendeels afkomstig waren uit particuliere verzamelingen. Bosch' *Ecce Homo* was een van deze werken en het schilderij maakte op dat moment deel uit van de collectie van baron De Crombrughe de Picquendaale.⁸ Het werk trok de aandacht van Henri Hymans, die het aanvankelijk associeerde met Jheronimus Bosch. De afgebeelde uil in de

10 Anoniem (Rijnland), *De Passie van Christus*, ca. 1490-1500, olieverf op eiken paneel, 93 x 70 cm, Utrecht: Museum Catharijneconvent, inv. nr. RMCC s375.



muur overtuigde Hymans er echter van dat dit een werk van de hand van Herri met de Bles moest zijn.⁹ In 1900 schreef Louis Maeterlinck, toen de eigenaar van het werk, het alsnog toe aan Bosch en deze toeschrijving is sindsdien nagevolgd.¹⁰ Toen hij het werk aanschafte waren de devotieportretten geheel aan het zicht onttrokken door overschildering, maar alle teksten waren nog volledig zichtbaar. Maeterlinck meende dat dit verklarende inscripties waren, vergelijkbaar met de teksten die voorkomen op de *De zeven hoofdzonden en de vier laatste dingen*.¹¹ Tussen 1903 en 1917 was het paneel in het bezit van Richard von Kaufmann (Berlijn). Kaufmann vond het destijds nodig om het lichaam van Christus te laten overschilderen met een lange mantel.¹² In 1917 werd het verworven voor de collectie van het Städel Museum in Frankfurt am Main, waar bijna direct de toegevoegde mantel weer verwijderd werd.¹³ Volgens Maeterlinck was het werk via overerving in de oude Gentse families Della Faille en Pycke terechtgekomen.¹⁴ Er is verder niets bekend over de herkomst van het schilderij noch over een eventuele oudere relatie met de stad Gent. Het stadsgezicht op de achtergrond geeft hierin ook geen aanwijzing. Het merendeel van de architectuur heeft weliswaar een Nederlands karakter, maar gezien het onderwerp en de vlag met de halve maan die aan een van de gevels hangt, wordt hier uiteraard naar Jeruzalem verwezen. Er zijn geen familiewapens afgebeeld die een aanwijzing kunnen geven over de identiteit van de geportretteerde familie. Er is in het verleden wel een verband met de Duitse landen gelegd, gebaseerd op de vuurkorf die door een van de mannen omhoog wordt gehouden. Dit object is echter hoogstwaarschijnlijk gebaseerd op de prent van Van Meckenem, waarop een identiek exemplaar te zien is.¹⁵ Koldewey heeft gesuggereerd dat de *Ecce Homo* in de omgeving van 's-Hertogenbosch bleef tot tenminste het midden van de zestiende eeuw.¹⁶ Hij baseert dit op de zestiende-eeuwse kopie uit klooster Mariënwater, die zich nu in de collectie van het Rijksmuseum bevindt en die de principaal inderdaad heel dicht benadert (afb. 15).

Overschilderde devotieportretten

Al voordat er tijdens de restauratie resten van de devotieportretten werden aangetroffen bestond het vermoeden dat het werk deels overschilderd was. De redenen hiervoor waren de eigenaardige plaatsing van de woorden *Salva nos xp[ist]e r[e]de[m]ptor* op het werk en de duidelijke aanpassingen die in het gebied links beneden waren aangebracht (afb. 11). Omdat de kopie uit Mariënwater in de benedenhoek links een raam met een gevangene laat zien, meende Baldass dat deze elementen oorspronkelijk ook deel uitmaakten van het werk in Frankfurt. De nog zichtbare tekst op de principaal zou dan geuit zijn geweest door bijvoorbeeld de

goede dief of door zielen uit het vagevuur.¹⁷ Toen enkele jaren later, in 1932, het werk werd onderzocht ontdekte men de ware reden voor de plaatsing van tekst: röntgenfoto's onthulden de aanwezigheid van een aantal devotieportretten aan de linkerkant. Vanwege de zeer slechte conditie van de portretten herkende men eerst slechts twee geknielde mannelijke figuren. Pas tijdens een restauratie in 1983 werd duidelijk dat het om een familie ging en kreeg men zicht op de compositie zoals die oorspronkelijk bedoeld was. Met name de aanwezigheid van groep vrouwenportretten aan de rechterzijde kwam als een verrassing. Deze portretten zijn weggeschrapt en werden daarom niet opgemerkt op de röntgenopname uit 1932. Wel waren destijds de verfsporen ervan opgevallen, maar die werden geïnterpreteerd als resten van mogelijke wapenschilden.¹⁸ Het restauratierapport uit 1983 stelt over de verwijdering van de figuren: "Sie wurden sehr warhscheinlich mechanisch, aber auch mit Hilfe von Lösemitteln entfernt". Ondanks deze weinig zachtzinnige aanpak vond men bij de restauratie nog restanten van de oorspronkelijke verflagen, met name langs de randen van de silhouetten. Het technisch onderzoek toonde verder aan dat de portretten ondertekend en uitgespaard waren, en dus door Jheronimus Bosch gepland als deel van de totale compositie.¹⁹

De reden om de portretten te verwijderen en te overschilderen was waarschijnlijk een wisseling van eigenaarschap. De portretten waren niet langer gewenst en met name de grondige en definitieve wijze waarop ze weggehaald zijn doet vermoeden dat het werk niet langer in familiebezit was en/of zich op de oorspronkelijke plaats van bestemming bevond. De kennis over de identiteit van de geportretteerden zal verloren zijn gegaan en daarmee functioneerde het niet langer als een memoriestuk. Het schilderij werd wellicht weggenomen uit een kerk of uit een kapel tijdens de Beeldenstorm, na de Reformatie of tijdens de secularisatie, zoals het lot was van veel van deze werken.²⁰ Maar wie de nieuwe eigenaar ook was, hij stelde duidelijk geen prijs op de devotieportretten. Voor hem zal het belang van het werk in het onderwerp hebben gelegen en/of in de hand van Jheronimus Bosch. Bij de aanpassingen bleef de tekst uitgesproken door de - nu onzichtbare - geportretteerden intact gelaten. Waarschijnlijk wisselde het werk meerdere malen van eigenaar en na verloop van tijd ging de associatie van de tekst met devotieportretten verloren.

Alle pigmenten die gevonden zijn in de overschildering waren beschikbaar in de zestiende eeuw. Een duidelijk voorbeeld is het voorkomen van loodtingeel: dit pigment werd gebruikt tot de



11 Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, ca. 1475-1485, toestand vóór restauratie in 1983, olieverf op eiken paneel, 71,4 × 61,0 cm, Frankfurt am Main: Städel Museum, inv. nr. 1577.

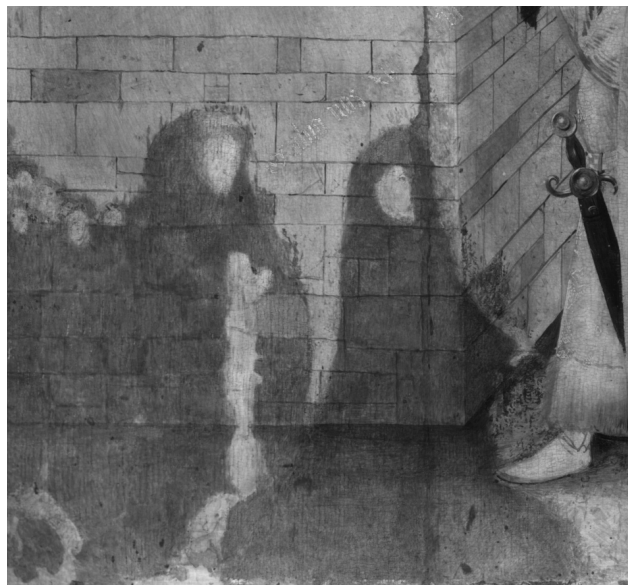


achttiende eeuw, waarna het werd vervangen door Napels geel.²¹ Het is niettemin weinig waarschijnlijk dat de verwijdering door Bosch zelf werd uitgevoerd, zoals is voorgesteld door Pilar Silva Maroto.²² De schilder zou de tekst, en specifiek de regel *Salva nos xp[ist]e r[e]de[m]ptor*, zeker niet hebben laten staan op het schilderij.²³ Een meer specifieke indicatie over wanneer de devotieportretten aan het zicht werden onttrokken kan worden geleverd door een interessante kopie naar de *Ecce Homo* van Bosch (afb. 12). Dit werk werd omstreeks 1957 gesignaleerd in de Van Cuyck collectie (Linkebeek, België), maar daarna was de verblijfplaats lang onbekend.²⁴ Recentelijk dook deze boeiende kopie weer op in Belgisch particulier bezit.²⁵ Wat dit werk vooral interessant maakt is het feit dat ook de sporen van de overschilderde devotieportretten zorgvuldig zijn gekopieerd. Deze verschijnen als vreemd gevormde, donkere vormen op het muurvlak en dit betekent dat deze kopie ná de ingrijpende verandering van de Frankfurt *Ecce Homo* werd geschilderd. Uit de dendrochronologische datering van de Van Cuyck-kopie door Peter Klein blijkt dat de jongste jaarring uit 1497 is. Het paneel was meest waarschijnlijk beschilderbaar vanaf circa 1526, en het schilderij is daarmee vermoedelijk te dateren in het tweede kwart of in het midden van de zestiende eeuw.²⁶ Van dit werk zijn tot op heden nog geen infraroodopnamen gemaakt en het is mogelijk dat deze in de toekomst nieuwe informatie opleveren. Het schilderij vormt een terminus ante quem voor de overschildering op de Frankfurt *Ecce Homo* en leidt tot de voorlopige conclusie dat de portretten al in een relatief vroeg stadium werden verwijderd.

Een familiegetuigenis: *Salva nos xpiste redemptor*

De geportretteerde familie is volgens de traditie van het devotieportret gepositioneerd, met de mannelijke leden aan de dexterzijde en de vrouwelijke aan de sinisterzijde (afb. 13). De portretten zijn op een kleiner formaat afgebeeld dan de figuren in de religieuze scène. Dit kan wijzen op een behoudende opdrachtgever, maar deze traditionele weergave van de oranten is tegelijkertijd ook ingegeven door het feit dat het hier een zelfstandig paneel betreft. Van de knielende man vooraan, de belangrijkste geportretteerde, zijn alleen de handen en het gezicht nog zichtbaar. De verflagen van zijn kleding zijn volledig verwijderd. De contouren en de restvormen suggereren de gebruikelijke donkere tabbaard, waarvan het onderste deel geplooid over de grond ligt. Het ruime donkere gebied om zijn hoofd duidt op een groot hoofddeksel. Gebaseerd

op de vorm zou dit een kaproen geweest kunnen zijn, zoals die ook gedragen wordt door Franco van Langel op de buitenzijde van de luiken van de *Ecce Homo* in Boston. De dracht waarbij de kaproen volledig het hoofd bedekte was omstreeks 1470-1475 niet meer gebruikelijk. Deze kledij verdween echter niet helemaal en werd nog gebruikt door oudere mannen en als deel van het ceremoniële kostuum.²⁷ Dit was ook het geval bij de Lieve Vrouwe



12 Kopie naar Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, 16de eeuw, olieverf op eiken paneel, 52,8 x 36,9 cm, Antwerpen: particuliere verzameling (voorheen Linkebeek: Collectie Van Cuyck).

13 Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, details devotieportretten, ca. 1475-1485, olieverf op eiken paneel, 71,4 x 61,0 cm, Frankfurt am Main: Städel Museum, inv. nr. 1577.

Broederschap, waarvan de gezworen broeders verplicht waren tijdens hun bijeenkomsten een kaproen te dragen.²⁸ Achter de pater familias knielt een grotere figuur, waarvan wel is voorgesteld dat hij een beschermheilige kunnen zijn.²⁹ Ondanks de grote variatie binnen de composities van devotieportretten is het echter hoogst ongebruikelijk om een beschermheilige knielend af te beelden tussen de leden van een familie. Bovendien is er geen spoor van een heilige aan de kant van de vrouwelijke familieleden noch lijkt daar binnen de compositie ruimte voor te zijn. De man kan aan de hand van zijn kleding en tonsuur geïdentificeerd worden als een geestelijke. De zwarte mantel over zijn witte habijt suggereert dat hij tot de orde van de dominicanen behoorde.³⁰ Deze status als clericus verklaart zijn grotere formaat en waarom hij, namens de familie, de tekst uitspreekt *Salva nos xpiste redemptor* (*red ons Christus verlosser*). Achter hem zijn zes jongens afgebeeld, dicht bij elkaar en in een veel kleiner formaat. Deze manier van portretteren en het gegeven dat zij allen blootshoofds zijn wijzen erop dat zij aanzienlijk jonger zijn dan de persoon voor hen. De geestelijke was wellicht de oudste zoon van de dertien kinderen, of vanwege het vermoedelijk grote leeftijdsverschil een broer van de pater familias.

Bij de afgebeelde vrouwen is het portret van de mater familias bijna geheel verdwenen. We kunnen haar positie bepalen aan de hand van de enkele overgebleven resten van haar contour en de positie van haar mannelijke tegenhanger. De restauratie slaagde er wel in de hoofden van de zes dochters zichtbaar te maken. Net als hun broers zijn de vrouwelijke kinderen dicht bij elkaar en kleiner afgebeeld dan hun ouders. Deze vrouwenportretten werden niet enkel als devotieportretten toegevoegd aan het werk, maar vormden een relevante factor in de compositie ervan. Dit wordt duidelijk door een wijziging die zichtbaar is in de ondertekening. De belangrijkste vrouwelijke figuur is geplaatst vóór de staande man in het witte gewaad. In de ondertekening draagt hij een zwaard, bevestigd aan een gordel of koord rond zijn middel. Op de infraroodopnamen zijn links van het hoofd van de vrouw de contouren van dit wapen te zien. De ondertekende gordel is heden ten dage ook met het blote oog zichtbaar. Dat de gordel noch het zwaard zijn uitgevoerd heeft wellicht met de positionering van het devotieportret te maken. Als het zwaard zou zijn afgebeeld zou deze in de compositie de contour van het hoofd van de moeder storend hebben geraakt. In plaats daarvan koos Bosch ervoor om de vrouw in haar donkere gewaad tegen een witte achtergrond te plaatsen, wat haar een prominente positie in de compositie moet hebben gegeven. Daarentegen verdwijnt achter de groep dochters wel de punt van een zwaardschede, gedragen

door de man in het rood. Door het verschil in schaal is het effect minder ingrijpend. De onderste helft van de schede, waarvan de proporties niet helemaal correct zijn, is overigens een latere retouche en werd bij de restauratie in 1983 intact gelaten.

Het devotieportret werd (en wordt) in de kunstgeschiedenis nogal eens beschouwd als een niet-essentieel deel van het kunstwerk. De *Ecce Homo* is een goed voorbeeld van een werk waar de portretten juist een inherent deel vormen van het programma. Het grote belang dat zij hebben voor de compositie, alsmede voor de betekenis van het werk, is nog duidelijker geworden nadat de portretten zover mogelijk weer zichtbaar zijn gemaakt. Dankzij de reconstructie van de portretten is te zien dat de figuren zijn afgebeeld in contemplatie en met de starende blik die karakteristiek is voor het devotieportret. De plaatsing op de voorgrond en het kleinere formaat onderscheidt de portretten van de religieuze scène, maar zij zijn niet volledig gescheiden van de voorstelling. Hun rol wordt expliciet gemaakt door middel van de tekst, die hen tot participanten in de gebeurtenis maakt. Zoals conservator Jochen Sander het stelt: “Bedenkt man, dass hier Stifter und Betrachter also nicht weniger als das Richteramt über der Erlöser übertragen wird, so wird der ganze Brisanz des Bildes erkennbar”.³¹ Goed wordt tegenover slecht geplaatst; terwijl de menigte zichzelf veroordeelt door de kruisiging van Christus te eisen: *Crucifige eu[m]*”, vraagt de familie om de redding van hun eigen zielen: *Salva nos xp[ist]e r[e]de[m]ptor*. Gezien deze inhoudelijke context is het waarschijnlijk dat het werk als epitaaf was bedoeld bij een altaar of familiegraf.

Het is onduidelijk waarom na de verwijdering van de devotieportretten de bijbehorende tekst bleef staan. Dat de regel tekst zonder sprekers verwarrend werd blijkt uit het feit dat deze woorden in de Van Cuyck-kopie zijn weggelaten. In dit werk zijn alleen de uitspraken van Pontius Pilatus en die van de menigte overgenomen. De tekst “*Salva nos xp[ist]e r[e]de[m]ptor*” bleef daarentegen intact op de *Ecce Homo* in Frankfurt. In de loop van de tijd zal dit niet meer begrepen zijn of werd het op een andere wijze geïnterpreteerd. Aanvankelijk vereenzelvigden de beschouwers zich met de geportretteerden en hun woorden. Nadat de portretten niet meer zichtbaar waren zullen de toenmalige beschouwers het uitspreken van de smeekbede wellicht op zichzelf hebben betrokken en was de rol van de spreker dus volledig naar buiten het werk verlegd.

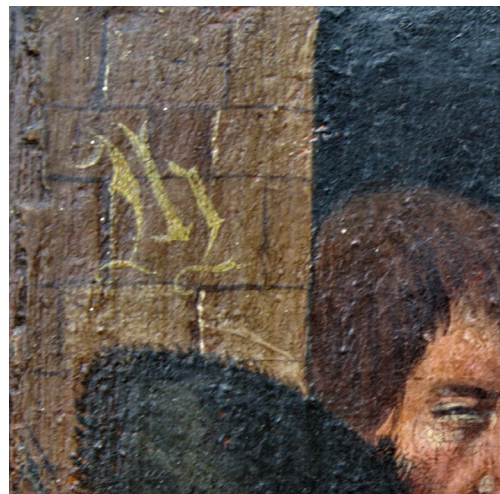
Ecce Homo: kopieën en variaties

Van de *Ecce Homo* van Jheronimus Bosch bestaan verscheidene versies, kopieën en variaties die uitgevoerd werden door zestien-de-eeuwse navolgers. Een variant op het schilderij bevindt zich tegenwoordig in Boston en is toegeschreven aan de werkplaats van Bosch. In volgende paragraaf wordt aan dit werk beperkt aandacht besteed omdat dit schilderij en de triptiek waar het deel van uitmaakt uitvoerig aan de orde komen in hoofdstuk 3.

Van alle schilderijen die op de *Ecce Homo* van Bosch gebaseerd zijn werden alleen op de Van Cuyck-kopie de teksten deels overgenomen.³² De kopiist bracht daarbij wel een aantal wijzigingen aan. Hij liet de tekst die op de principaal bij de devotieportretten hoorde weg en positioneerde de overige teksten horizontaal. De veroordeling van Christus door de menigte is krachtiger gemaakt door de toevoeging van het woord *Tolle*, zoals vermeld in Johannes 19:15: *Tolle, tolle, crucifige eum* (Weg, weg met Hem! Kruisig Hem!). Verder zijn enkele, nogal onhandig uitzijnde, letters toegevoegd in de linkerbovenhoek (afb. 14). De betekenis daarvan is niet duidelijk, evenmin als de positie bovenin het werk en de diagonale plaatsing van de letters. Deze letters lijken 'JH' te zijn, en doen naar vorm denken aan de signatuur van Bosch. De rechterbovenhoek is echter een vreemde plaats daarvoor, die bovendien niet voldoende ruimte biedt voor de volledige naam. Ook een referentie naar de opdrachtgever of naar Christus is niet waarschijnlijk, vooral omdat de letters boven het hoofd van de beulsknecht geplaatst zijn en daarmee een negatieve connotatie oproepen.³³ Het voorkomen van enkele kleine fouten

in de belettering doet vermoeden dat de kopiist niet goed in staat was om de teksten te lezen en deze daarom natekende. Dat de fouten niet gecorrigeerd zijn suggereert dat ook de opdrachtgever geen buitengewoon geletterd persoon was of dat hij weinig interesse had in de details van het werk. Bij de belettering valt op dat de eerste letters van de woorden *ecce*, *tolle* en *crucifige* met aanzienlijk meer versiering zijn uitgevoerd dan op de principaal. Gezien de gemaakte fouten in de overige woorden is het onwaarschijnlijk dat dit op initiatief van de kopiist gebeurde. Het is daarom niet ondenkbaar dat de Van Cuyck-kopie gebaseerd werd op een andere versie of kopie van het werk in Frankfurt. Binnen de kopieerpraktijk van schilderijen van Bosch komen dergelijke verschillen met de principaal vaker voor. Het vermoeden is dat bepaalde kopieën gebaseerd werden op tekeningen die soms ook weer gekopieerd werden.³⁴

Het gebruik van een andere kopie als bron wordt verder gesuggereerd door de vreemde positie waarin de man in het witte gewaad, rechts op de voorgrond, zijn voet plaatst. Deze houding doet zich ook in andere versies van de *Ecce Homo* voor, zoals hieronder besproken zal worden. Ook de voet van man in het goudbrokaten gewaad, direct voor het stenen platform, is anders gepositioneerd dan die op de principaal. De houding van deze persoon is enigszins vergelijkbaar met die van de man achter hem. De reden voor deze wijziging is niet duidelijk, maar de schilder lijkt moeite gehad te hebben met de verhoudingen van de man in het goudbrokaat en de groene mantel. De kleuren zijn daarentegen in deze kopie zeer zorgvuldig nagevolgd, met het



14 Kopie naar Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, details, 16de eeuw, olieverf op eiken paneel, 52,8 x 36,9 cm, Antwerpen: particuliere verzameling (voorheen Linkebeck: Collectie Van Cuyck).



verschil dat alle roze-tinten zijn vervangen door helderrood. Ook witte hooglichten en lichtreflecties, aangebracht op helmen en mouwen, zijn overgenomen. In een aantal gevallen zijn deze met weinig subtiliteit aangebracht, zoals op de mouw van de man met de witte, gezwachtelde hoed. Een ander verschil met de principaal is het ontbreken van de uil in de muurnis. Het was de schilder klaarblijkelijk niet duidelijk dat de vorm een uil voorstelde of hij had een ander voorbeeld voor ogen: hij schilderde een raampje waarin het hoofd en de schouders van een man zichtbaar zijn.

De Van Cuyck-kopie benadert de *Ecce Homo* in Frankfurt dicht, maar is minder verfijnd in de detaillering dan bijvoorbeeld de kopie uit Mariënwater (afb. 15). Dit schilderij, dat zich nu in de collectie van het Rijksmuseum bevindt, werd voor de eerste maal beschreven door Friedländer in 1917.³⁵ Voor 1713 hing het werk in het Birgittinessen- en Birgittijnenklooster Mariënwater in Rosmalen in de omgeving van 's-Hertogenbosch; daarna werd het verplaatst naar het klooster Maria Refuge in Uden.³⁶ De datering van het schilderij wordt geschat op circa 1530. Zowel in de details als in het kleurgebruik komt het schilderij nauw overeen met de principaal.³⁷ Er zijn diverse veranderingen aangebracht in de compositie, mede om de afwezigheid van de devotieportretten te compenseren. De figuren aan de rechterzijde zijn verder naar de

15 Kopie naar Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, ca. 1530-1550, olieverf op eiken paneel, 73 cm × 54,5 cm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-4252 (bruikleen aan Museum Krona, Uden).



16 Kopie naar Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, detail, ca. 1530-1550, olieverf op eiken paneel, 73 cm × 54,5 cm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-4252 (bruikleen aan Museum Krona, Uden).

voorground geplaatst, om de ruimte te vullen die op de *Ecce Homo* in Frankfurt ingenomen wordt door de vrouwelijke devotieportretten. De kopiist die de *Ecce Homo* in Mariënwater maakte zag misschien de principaal vóór de overschildering. Hij koos ervoor om de teksten weg te laten.

In het lege muurvlak, waar voorheen de mannelijke figuren knielden, is een boograam afgebeeld. In de opening is een bebaarde gevangene te zien, die zich vastklampt aan de tralies. Sommige auteurs nemen aan dat dit raam met traliwerk gebaseerd werd op de prent van Israhel van Meckenem uit 1480.³⁸ Unverfehrt heeft voorgesteld dat het raam en de man ter compensatie dienden voor de afwezige devotieportretten, die de compositie uit balans hadden gebracht. Hij noemt dit het “Barabbasmotiv” en stelt dat deze toevoeging past binnen de traditie van de weergave de *Ecce Homo*.³⁹ Echter, in het geval van de Mariënwater *Ecce Homo* is de man in een afwijkende stijl en techniek geschilderd. Bovendien lijkt de verkorting van de armen en handen en de dynamiek van het gedraaide hoofd in een latere stilistische periode thuis te horen (afb. 16). Het is daarom waarschijnlijk dat deze figuur, en mogelijk ook het raam, laat zestiende-eeuwse toevoegingen zijn.⁴⁰ Het is opvallend dat een ander voorbeeld van een dergelijk “Barabbasmotiv”, op de eerdergenoemde *De Passie van Christus* uit het Rijnland (circa 1490-1500), ook later toegevoegd is (afb. 17).⁴¹ Op afbeeldingen van de *Ecce Homo* uit eerste kwart van de zestiende eeuw is in de muur van het platform in een aantal gevallen een opening afgebeeld, soms is dit een rondboograam en soms bevat het tralies.⁴² De figuur van de gevangene doet



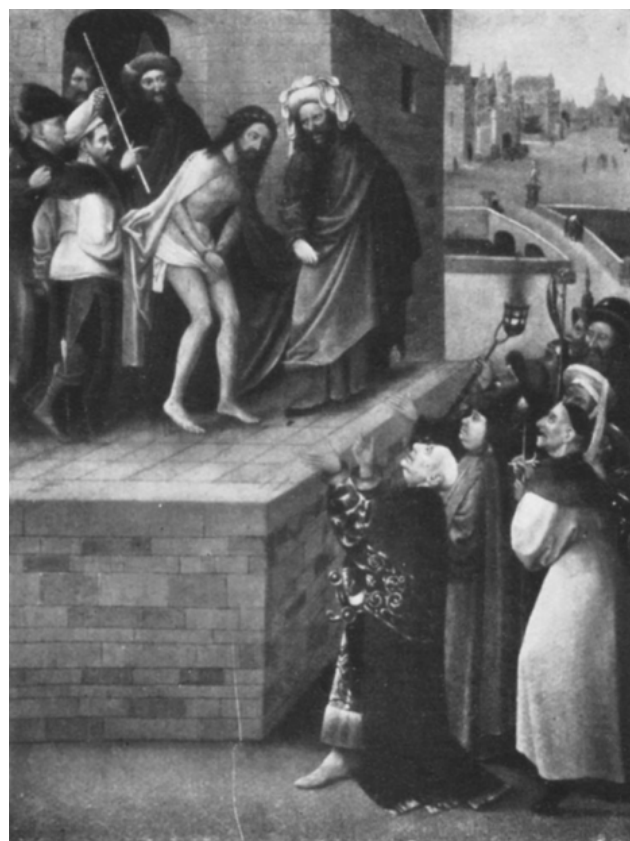
17 Anoniem (Rijnland), *De Passie van Christus*, detail, ca. 1490-1500, olieverf op eiken paneel, 93 x 70 cm, Utrecht: Museum Catharijneconvent, inv. nr. RMCC s375.

echter later zijn intrede, en pas tegen het einde van de eeuw krijgt de man een duidelijke rol en identiteit als Barabbas. Dit personage lijkt vooral in drukwerk een rol te spelen, waarschijnlijk vanwege de sterkere illustrerende functies van de afbeeldingen.⁴³ Het kan daarom gesteld worden dat de gevangen mannen op de besproken panelen later werden toegevoegd, in reactie op de populariteit van het Barabbasmotief. Met name door de verspreiding van prenten was het motief deel geworden van de beeldtraditie, zij het meerdere decennia later dan Unverfeht voorstelt. Een invloed die mogelijk ook bijdroeg tot de aanwezigheid van een gevangene bij voorstellingen van Ecce Homo is te vinden in de beeldtraditie van de Deugden. Vanaf omstreeks 1540 maakt een veroordeelde deel uit van de iconografie van allegorische afbeeldingen van Spes (Hoop).⁴⁴ Deze gevangene wordt weergegeven als een bebaarde figuur, vastgeketend in een schandblok.⁴⁵ De toegevoegde figuren bij Ecce Homo afbeeldingen hadden daarmee wellicht ook een symbolische betekenis: de verwijzing naar Christus als de belichaming van hoop.

Een andere kopie naar Bosch' *Ecce Homo*, minder gedetailleerd maar niettemin goed gelijkend, werd gepubliceerd in *The Burlington Magazine* in 1927 (afb. 18). Het werk was toen in het bezit van de Old Masters Gallery van Samuel Hartveld.⁴⁶ Dit is hoogstwaarschijnlijk hetzelfde werk als Friedländer zag bij de kunsthandelaar Percy Moore Turner in London in november 1928.⁴⁷ Dit werk laat geen teksten of sporen van de devotieportretten zien. Ook hier is de uil in de muur niet afgebeeld; zover als zichtbaar op de oude zwart-wit foto is de nis leeg. Een opvallende eigenschap die dit werk deelt met de Van Cuyck-kopie is de houding van de man in het witte gewaad, die wat onhandig op de punt van zijn linkervoet staat. Het is interessant dat een vergelijkbare voetvorm ook voorkomt op de kopie uit Mariënwater, al lijkt het op dit werk om de rechtervoet te gaan. Het vermoeden is dat de vorm van een geschilderde schaduw, vuil of een eventuele beschadiging door meerdere kopiïsten werd aangezien voor een voet, en dat deze in een aantal gevallen de originele linkervoet – die verder naar voren staat – verving. Het overnemen van dergelijke specifieke verkeerd geïnterpreteerde details zou erop kunnen wijzen dat de Hartveld-versie gebaseerd was op de Van Cuyck-kopie. Dit is echter niet het geval. De Hartveld-kopie mist weliswaar bepaalde elementen uit de principaal, zoals de twee figuren op brug, maar het werk bevat ook details van *Ecce Homo* van Bosch die weer ontbreken in de Van Cuyck-kopie. Een voorbeeld van zo'n detail zijn de metalen verbindingen tussen de stenen van het platform. Helaas is er geen kleurenafbeelding beschikbaar van het schilderij afgebeeld in *The Burlington Magazine* en is de huidige

verblijfplaats ervan onbekend. Het blijft dus de vraag hoe nauw verwant dit schilderij is aan de *Ecce Homo* in Frankfurt en aan andere kopieën.⁴⁸

De laatste te bespreken versie van de *Ecce Homo* is het exemplaar dat in 2015 werd geëxposeerd in de Keizerskapel te Antwerpen en toentertijd deel uitmaakte van een bekende Antwerpse particuliere verzameling (afb. 19).⁴⁹ In 2018 werd het werk op de kunstmarkt geveild.⁵⁰ Dit schilderij, gedateerd omstreeks 1565, verschilt van alle anderen vanwege het liggende formaat. Om het bredere beeldvlak te vullen zijn alle figuren verder uiteen geplaatst en er zijn enkele nieuwe mannen aan de menigte toegevoegd. Het werk is met weinig verfijning uitgevoerd maar volgt de *Ecce Homo* in Frankfurt wel in de kleurstelling en grotendeels in de details. Net als in de Van Cuyck-kopie is ook in dit werk veel felrood gebruikt, maar is het is niet duidelijk of dit een artistieke keuze was of het gevolg is van pigmentverkleuringen.



18 Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, 68 x 51 cm, verblijfplaats onbekend, afgebeeld in *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 50 (288), 1927.



19 Naar Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, ca. 1565, olieverf op eiken paneel, 51 x 73 cm, voorheen particuliere verzameling Antwerpen, veiling Dorotheum, Wenen, 23-25 oktober 2018.

Wat deze kopieën en varianten vooral duidelijk maken is dat de *Ecce Homo* van Jheronimus Bosch ruime bekendheid genoot en dat er vraag was naar versies ervan. Alleen de Van Cuyck-kopie heeft een deel van de teksten en de sporen van de devotieportretten overgenomen, terwijl de Mariënwater- en Hartveld-kopieën het zorgvuldigst in hun navolging lijken. Helaas hebben we over het laatst genoemde schilderij te weinig informatie om verdere uitspraken te kunnen doen. Wat betreft het exemplaar uit Mariënwater, dit werk heeft een herkomst die op een oorsprong in (de omgeving van) 's-Hertogenbosch wijst. Verder heeft deze schilder, in tegenstelling tot de andere kopiïsten, niet geworsteld met elementen van de compositie (zoals de voetplaat-sing) en motieven (zoals de uil in de nis). Dit zou erop kunnen wijzen dat de schilder zijn kopie baseerde op de principaal die zich nu in Frankfurt bevindt.

Het gebruik van brokaatpatronen

Wanneer we nu de blik weer richten op het werk van Bosch in Frankfurt, is er een aspect van het werk dat extra aandacht verdient. Dit is de kostbare kleding die door sommige van de figuren op het schilderij wordt gedragen. Zoals vaker betoogd in deze studie, was voor Bosch de realistische weergave van kostuums en luxueuze stoffen geen bijzonder gebied van interesse.⁵¹ Het is daarom opmerkelijk dat op de *Ecce Homo* een van de centrale figuren is afgebeeld in een gewaad met een zeer uitgesproken patroon.

Bij de afbeeldingen van goudbrokaat op kunstwerken maakten veel kunstenaars gebruik van modellen. Deze konden overgenomen worden van bestaande kleding of delen van textiel, maar vaak werden ook modelboeken of voorbeeldpatronen gebruikt.⁵²

Bij het werken met modelpatronen komen twee methoden het meest voor. Bij de eerste werkwijze werd het patroon overgebracht door middel van een sjabloon. Dit is te zien op schilderijen van bijvoorbeeld de Meester van Frankfurt (ca. 1460-ca. 1533) en Cornelis Engebrechtsz. (1462-1527), die bepaalde patronen op verschillende werken herhaalden. De ontwerpen toegepast door Cornelis Engebrechtsz. werden zelfs exclusief door hem gebruikt. Dergelijke specifieke patronen waren naar alle waarschijnlijkheid het eigendom van de meester.⁵³ Deze kunstenaars hadden een aanzienlijke kundigheid in de weergave van luxe stoffen en verschillende texturen. De ontwerpen zijn gecompliceerd, bevatten meerdere kleuren en zijn soms verguld. De uitvoering ervan was kostbaar en tijdrovend, maar een schilder als Cornelis Engebrechtsz. leidde dan ook een atelier met meerdere leerlingen en assistenten.⁵⁴

Een dergelijke complexe methode past niet goed bij de werkwijze en schilderijstijl van Jheronimus Bosch, zeker niet met betrekking tot stofweergave, en hij zal waarschijnlijk de tweede methode toegepast hebben. Hierbij werden de ontwerpen van brokaat samengesteld door de schilders zelf op basis van beschikbare, gestandaardiseerde motieven en door hergebruik van (elementen van) bestaande patronen.⁵⁵ Ook de opdrachtgever had een inbreng in dit proces. Als deze zeer welgesteld was kon een kledingstuk of voorwerp uit eigen bezit gebruikt worden als voorbeeld. De minder gefortuneerde opdrachtgever kon een keuze maken uit de bestaande ontwerpen, beschikbaar in de werkplaats.⁵⁶ De burgerelite in 's-Hertogenbosch zal zich geen omvangrijke kledingstukken van goudbrokaat of zijde hebben kunnen veroorloven. Jheronimus Bosch en zijn stadsgenoten waren wel in de gelegenheid om dergelijke exclusieve gewaden te zien. Tijdens de 'Blijde Intochten' van Maria van Bourgondië en Filips de Schone, de jaarlijkse kerkelijke processies en bij andere gebeurtenissen kwam veel uiterlijk vertoon te pas. Daarnaast zag men regelmatig de misgewaden van de geestelijkheid en hadden de meest welvarende leden van de stedelijke elite waarschijnlijk wel kleinere objecten gemaakt van luxe stoffen, zoals beurzen en kussens.⁵⁷

De patronen van goudbrokaat, zijde en damast zijn in alle gevallen door Bosch vlak of 'plat' toegepast, zonder verkortingen. Meestal bestaan de ontwerpen uit een patroon op een effen gekleurde achtergrond, met een minimale suggestie van reliëf of textuur. Blijkbaar was de weergave van het patroon alleen al voldoende om een kostbaar gewaad aan te duiden. De patronen die gebruikt zijn door Bosch hebben geen gecompliceerde

ontwerpen, maar het is opvallend dat ze binnen zijn werk allemaal uniek zijn. Hij gebruikte geen van de patronen meer dan eens. Dat maakt het onwaarschijnlijk dat hiervoor modellen in de werkplaats aanwezig waren. De voorbeelden werden waarschijnlijk aangedragen door opdrachtgevers. Dit lijkt zeker het geval te zijn geweest bij het damast dat is afgebeeld op de binnenzijde van de *Aanbidding door de koningen* (Madrid). Dit komt in de bespreking van dit werk nog aan de orde.⁵⁸

Binnen de textielafbeeldingen door Jheronimus Bosch neemt het kostuum gedragen door de voorste man bij het platform op de *Ecce Homo* een bijzondere plaats in. Hij is gekleed in een gewaad van goudbrokaat met een bonten omzoming. Het kleed wordt deels bedekt door een lange groene mantel, en beide kledingstukken zijn gedecoreerd met een markant patroon (afb. 20). Er is een zekere tactiele kwaliteit in de weergave van de zware plooiën, de gouden reflectie van de stof en het fijne bont aan de onderzijde. De decoratie van de stof is niet zozeer een patroon maar meer een herhaling van drie grote motieven. Dit zijn een fleur-de-lis, een vogel die pikt aan een gestileerde plant en een (semi)cirkel omringd door stralen, mogelijk deel van vegetatie. De fleur-de-lis ook te zien in andere goudbrokaten gewaden geschilderd door Bosch, bijvoorbeeld als een klein decoratief motief in de *Aanbidding door de koningen* (New York). In de *Ecce Homo* is dit element echter zeer nadrukkelijk aanwezig. Het is niet waarschijnlijk dat Bosch hier een bestaande stof weergeeft. Patronen voor dergelijke exclusieve stoffen bestaan in deze periode zelden uit slechts enkele grote, losse motieven. Pogingen om het patroon te reconstrueren maken snel duidelijk dat de onderdelen tamelijk willekeurig zijn geplaatst en geen aansluitend geheel vormen. Dit is echter niet uitzonderlijk en is vaker te zien bij schilders die niet gespecialiseerd waren in de weergave van brokaatpatronen.⁵⁹ Bovendien hadden vooral vijftiende-eeuwse Zuid-Nederlandse kunstenaars de neiging om alleen de meest in het oog springende elementen van bestaande patronen af te beelden. Niettemin, zelfs als we rekening houden met de bovenstaande factoren maakt het door Bosch afgebeelde patroon een onsamenhangende indruk.⁶⁰

Het enkele motief van een pikkende vogel, daarentegen, kwam als ontwerp wel voor. Het deed zijn intrrede in Noord-Europese patronen vanaf het einde van de dertiende eeuw. De origine ervan lag in Italiaanse, Arabische en Oriëntaalse ontwerpen. Afbeeldingen van vogels en andere dieren werden vooral toegepast in zijdebokaat, damast en bij het bedrukken van stoffen. Deze motieven waren voornamelijk populair in de eerste helft van de vijftiende eeuw. Daarna gaf men een voorkeur aan



20 Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, detail, ca. 1475-1485, olieverf op eiken paneel, 71,4 × 61,0 cm, Frankfurt am Main: Städel Museum, inv. nr. 1577.

decoratie met plant- en bloemvormen. Dit gold voor zowel het textiel zelf als voor de weergave daarvan in de beeldende kunst.⁶¹ Vanaf de tweede helft van de vijftiende eeuw bestaat de overgrote meerderheid van weergegeven ontwerpen uit het zogeheten *granaatappelpatroon*, dat in talloze variaties is weergegeven.⁶² In het werk van Bosch komt het motief van de pikkende vogel met een scherpe snavel in het algemeen vaak voor. Hij beeldt de dieren zelf af (*Johannes de Doper, Tuin der Lusten*), maar gebruikt ze ook in decoraties van kleding en objecten (*Sint-Wilgefortstriptiek, Aanbidding door de koningen*). De betekenis van de vogel is niet eenduidig. In sommige gevallen lijken de dieren verwant aan de feniks, het symbool voor de wederopstanding van Christus. Vogels met lange scherpe snavels worden in deze periode echter ook wel gebruikt als een symbool voor *luxuria* (lust) of *superbia* (hoogmoed).⁶³ Het is zeker niet ondenkbaar dat Bosch de vogel met deze laatste verwijzingen verwerkte in de kleding van een hogepriester in de *Ecce Homo*.

61

Het toekennen van betekenis aan symbolen gebruikt in textiel is een hachelijke zaak, vooral wanneer het gaat om geschilderde afbeeldingen daarvan. Dieren en planten in patronen konden zeker een heraldische of religieuze betekenis hebben wanneer de ontwerpen waren bestemd voor een specifieke toepassing. Het ging dan bijvoorbeeld om kerkgewaden met afbeeldingen van pelikanen, eenhoorns, feniksen, lelies en rozen. Echter, wanneer deze ontwerpen werden gekopieerd en gebruikt in kunstvoorwerpen, veranderde de context ingrijpend.⁶⁴ We moeten daarom terughoudend zijn en er niet van uitgaan dat motieven gebruikt in afbeeldingen van textiel per definitie een betekenis hebben. De patronen werden over het algemeen gekozen of samengesteld op esthetische gronden. Bovenal was het bij dergelijke kostbare voorbeelden ook de beschikbaarheid die de afbeelding in een schilderij bepaalde: men gebruikte wat voorhanden was.⁶⁵

Zo lijkt de decoratie op de diagonale band op de mantel van de man in het geheel niet gebaseerd te zijn op een textielontwerp. Het patroon, de kleur en weergave van schaduw van de acanthusbladeren zijn veel nauwer verwant aan manuscriptverluchtingen dan aan patronen gebruikt voor brokaat en andere stoffen. De vogel en het fleur-de-lis ontwerp werden zorgvuldig gereproduceerd op alle kopieën van de *Ecce Homo* in Frankfurt, maar alleen op de Van Cuyck-kopie is ook de gedecoreerde strook op de mantel overgenomen. De reproductie van deze patronen op de kopieën is überhaupt opmerkelijk omdat zulke details vaak afwijken of ontbreken in dergelijke werken, met name als deze in andere ateliers werden geproduceerd.⁶⁶

Tenslotte: een apart geval van de weergave van brokaat door Bosch is de uitdossing van de beulsknecht die achter Christus staat op de *Ecce Homo* (afb. 21). De grote brokaten kraag die hij draagt is zeer uitzonderlijk voor de status van zijn beroep en past bovendien niet bij zijn nogal dubieuze uiterlijk. Een interessante gedachte is dat de beul het kledingstuk heeft buitgemaakt van een eerder slachtoffer, zoals ook de kleding van Christus na zijn kruisiging onder de soldaten werd verdeeld.⁶⁷ Wellicht omdat het kledingstuk zo slecht past bij zijn positie is het niet overgenomen door de kopiïst van de versie uit Mariënwater, noch door de maker van het werk uit de Van Cuyck-collectie.⁶⁸ In de variant op de *Ecce Homo* in Boston is de kraag wel aanwezig, maar in dit werk maakt hij deel uit van het kostuum van een andere en hoger geplaatste figuur.



21 Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, detail, ca. 1475-1485, olieverf op eiken paneel, 71,4 × 61,0 cm, Frankfurt am Main: Städel Museum, inv. nr. 1577.

2.2 Een illustere orant

Het schilderij *Johannes de Doper* van Bosch is een werk dat veel vragen oproept.⁶⁹ Zoals uit de volgende paragrafen zal blijken betreffen deze vragen niet in de laatste plaats de mogelijke opdrachtgever, de functie en de oorspronkelijke bestemming van het werk.

Dendrochronologisch onderzoek wijst op een datering van het paneel omstreeks 1476. Het paneel is ingekort en daarmee zijn ook jaarringen verdwenen. Daarbij is de groeirichting niet bekend en dit bemoeilijkt een meer nauwkeurig bepaling van de datering.⁷⁰ Het BRCP heeft de beschrijving ervan gedateerd op omstreeks 1490-1495. Deze late datering is lastig, omdat zij voornamelijk gebaseerd is op die van de veronderstelde pendant, de *Johannes op Patmos*.⁷¹ Dit paneel was beschilderd omstreeks 1490.⁷² Echter, zoals bij de meeste werken van Jheronimus Bosch is over de herkomst van het schilderij *Johannes de Doper* heel weinig bekend. De herkomst gaat niet verder terug dan 1919-1920, toen August Mayer het werk voor het eerst vermeldde in een kort artikel over de collectie van Don José Lázaro Galdiano.⁷³ Helaas bevat het archief van het Museo Lázaro Galdiano, dat tegenwoordig de collectie huisvest, geen informatie over waar, wanneer, en van wie het werk destijds verworven werd. Het paneel is aan alle zijden ingekort en is aan de achterzijde afgedund; mogelijk werd het door de dikte doorgezaagd. Het werk werd geparketteerd en dit veroorzaakte enige schade en verfverlies.⁷⁴

Het is vooral de compositie van het schilderij die erop wijst dat het werk niet als alleenstaand object was bedoeld. Er zijn daarbij verscheidene theorieën over relaties die de onbekende opdrachtgever had met zowel de burgerlijke elite van 's-Hertogenbosch als met de religieuze Lieve Vrouwe Broederschap. In de volgende paragrafen zal de nadruk voornamelijk liggen op het overschilderde devotieportret in de context van het burgerlijke devotieportret. In hoofdstuk 5 wordt nogmaals kort ingegaan op de mogelijke relatie met de Lieve Vrouwe Broederschap.

Een verrassend portret

Het werk beeldt Johannes de Doper af, verzonken in meditatieve gedachten met de blik naar beneden gericht (afb. 5). Hij rust op een grote, afgeplatte rots en wijst naar het lam, gepositioneerd aan de andere zijde van de rots. In het landschap achter de Doper rijzen grillige rotsstructuren boven de bomen uit. Er is een aantal dieren afgebeeld waarvan sommige vreedzaam hun gang gaan en andere bezig zijn met het verschalken van prooi. Johannes is

geplaatst achter een grote plant, of een liever een plantaardige structuur, met grote bladeren en diverse vruchten. Het meest opvallende product van de plant is een grote, bolvormige en opengebarsten vrucht. Een diversiteit aan vogels is bezig met het oppikken van de zaden, een beeld dat vaak gebruikt wordt door Bosch. Zoals beschreven in de vorige paragraaf worden de pikkende vogels soms gezien als een referentie naar lust of hoogmoed. Ook de plant als geheel is wel geïnterpreteerd als een symbool voor wereldse geneugten en zondige gedachten, in contrast met de pure devotie van de profeet.⁷⁵ Toen het werk in 1996 werd gerestaureerd was er al veel gepubliceerd en gespeculeerd over de mogelijke betekenis van de zonderlinge plant. De röntgen- en infraroodopnamen maakten echter duidelijk dat een van de hoofdfuncties van de plant het verhullen van een onderliggend devotieportret is. Ook met het blote oog zijn sporen daarvan zichtbaar: niet alle details van het portret zijn overschilderd en op een aantal plaatsen is de verflaag transparant geworden.⁷⁶ Desondanks was de aanwezigheid van een volledig uitgevoerd devotieportret een onverwachte ontdekking.

De ingrijpende overschildering met de plant vond plaats betrekkelijk kort na de voltooiing van het werk. In het schilderij werd een laag vernis gevonden tussen de verflagen van het portret en die van de plant. Dit duidt op een tijdsverloop van ten minste enkele maanden.⁷⁷ Zowel de kwaliteit van de uitvoering als de gebruikte stijl en beeldtaal wijzen erop dat de overschildering werd uitgevoerd door Jheronimus Bosch zelf dan wel door zijn werkplaats.⁷⁸ Sommige auteurs menen niettemin dat de wijziging na de dood van Bosch plaats vond, ondermeer gebaseerd op een vergelijking met de geschilderde vegetatie op werken door navolgers.⁷⁹

De plant maakt geen deel uit van de oorspronkelijke compositie maar is duidelijk ook geen overhaast gekozen oplossing om het devotieportret te verbergen. De zeer donkere verflagen van het portret verhinderden de schilder waarschijnlijk om de figuur van de orant op te laten gaan in het landschap of om hem op een andere, minder uitgesproken, wijze te verhullen. Wat de precieze redenen ook waren, deze zeer specifieke keuze had inhoudelijke consequenties. De juxtapositie van de plant en de heilige voegt een nieuwe, of additionele, betekenis toe aan het schilderij. Johannes de Doper blijft het hoofdonderwerp van het werk, terwijl zijn kwaliteiten en sereniteit nog eens extra worden benadrukt door de grilligheid van de vegetatie. De plant is een opmerkelijke keuze, maar omdat hij pas in een laat stadium werd toegevoegd aan de compositie kan de betekenis niet buitenge-

woon complex zijn geweest. Zeker in het geval dat het schilderij deel uitmaakte van een groter werk zou een substantiële wijziging van iconografie immers problematisch zijn geweest.

Het devotieportret

Als we de versie van het schilderij met het devotieportret bekijken, is een van de meest in het oog springende kenmerken de positie van de geportretteerde. Hij neemt een centrale plaats in binnen de compositie, aan de dexterzijde en is prominent gepositioneerd voor Johannes de Doper. Alleen al deze plaatsing suggereert dat het paneel niet op zichzelf stond. Wanneer het schilderij bedoeld was als een zelfstandig werk, zou de geportretteerde de compositie op een zeer onwaarschijnlijke wijze domineren. Bovendien suggereert de overduidelijke gerichtheid van de man naar rechts de aanwezigheid van een scène op een pendant of centraal paneel. Echter, zelfs als onderdeel van een groter geheel is de compositie uitzonderlijk. Waarschijnlijk is Johannes de Doper de naam- of beschermheilige van de geportretteerde, maar de orant wordt niet door de profeet gepresenteerd. In tegenstelling tot andere devotieportretten op werken van Bosch is er nauwelijks een zichtbare relatie tussen de man en de patroon.

Afgezien van zijn positie op het paneel is de orant afgebeeld volgens de tradities van het devotieportret. De man knielt op de grond, zijn handen zijn gevouwen en zijn blik is naar rechts gericht, maar zonder directe focus. Het werk is aan alle zijden ingekort, waardoor het onderste gedeelte van de man ontbreekt. Gebaseerd op vergelijkbare portretten door Bosch kunnen we ervan uitgaan dat man ten voeten uit was afgebeeld, met zijn tabbaard wijd uitgespreid op de grond rondom hem. Een dergelijke reconstructie van de oorspronkelijke compositie plaatst de figuur van Johannes de Doper verder omhoog tot op het middenplan van het werk, en de aanwezigheid van de orant wordt er nog nadrukkelijker door.⁸⁰ In plaats van een religieus onderwerp met een devotieportret, heeft het werk bijna het karakter van een portret, met *Johannes de Doper* in de achtergrond.

Het kostuum van de geportretteerde is vergelijkbaar met dat van de andere mannen op devotieportretten van Bosch. Zijn lange en ruime tabbaard is zwart, bontgevoerd en heeft wijde, lange mouwen. Zijn zwarte bonnet heeft bovenop een staande draadsteel en lange oorflappen die opgeslagen zijn. Hoofddek-sels van dit type komen veel voor op de devotieportretten van Bosch en zijn talloze malen afgebeeld op schilderijen van Bosch' tijdgenoten. Een model bonnet dat hier sterk op lijkt, wordt bijvoorbeeld gedragen door Otanes, gezeten op de met de huid van

zijn vader behangen troon, en enkele andere mannen in Gerard Davids *Het oordeel van Cambyzes* (afb. 22).⁸¹ Het lange, bruine haar van de geportretteerde op het paneel met Johannes de Doper werd niet volledig overschilderd en is nog net zichtbaar achter de pikkende vogel.⁸² Behalve sporen van de ondertekende ogen, neus en mond zijn geen details van de gelaatstreken noch van het kostuum van de man zichtbaar gebleven. Wel is duidelijk dat we hier niet naar een oude man kijken: door zijn rechte, krachtige postuur en zijn volle bruine haar wordt de indruk gewekt dat deze persoon tenminste in de kracht van zijn leven is, en mogelijk nog jonger. In tegenstelling tot zijn plaatsing is de uiterlijke verschijning van de man relatief bescheiden. Zijn kostuum is duidelijk dat van de hogere klassen, maar er lijkt geen exclusiever of kostbaarder materiaal te zijn weergegeven dan in de meeste van Bosch' devotieportretten. Ook zijn er geen wapenschilden, heraldische symbolen of andere merktekens zichtbaar.



22 Gerard David, *Het oordeel van Cambyzes*, detail, olieverf op eiken paneel, 159,4 cm x 182,2 cm, Brugge: Groeningemuseum, inv. nr. 0000. GRO0040.I-0041.I.

Een grotere constructie

Von Baldass introduceerde in 1943 als eerste het idee dat het werk mogelijk deel uitmaakte van een grotere constructie. Hij veronderstelde dat de *Johannes de Doper* het linkerluik was geweest van een triptiek of diptiek waarvan de *Johannes op Patmos* van Bosch mogelijk het rechterluik was.⁸³ In 2001 suggereerden Koldewey en Vermet dat *Johannes de Doper* en *Johannes op Patmos* niet alleen bij elkaar hoorden, maar dat zij gepaard waren geweest in het Mariaretabel van de Lieve Vrouwe Broederschap.⁸⁴ Volgens die reconstructie heeft de *Johannes de Doper* waarschijnlijk, net als *Johannes op Patmos*, een grisaille schildering op de achterzijde gehad. Omdat het paneel bijzonder dun is kan worden aangenomen dat het werd doorgezaagd, wellicht met het doel om de schilderijen op de voor- en achterzijde te scheiden. Andere overtuigende argumenten voor de aanname dat de werken pendanten waren zijn ondermeer het overeenkomende formaat en de onderwerpen. Niettemin zijn er ook redenen om aan de paring te twijfelen. Als de twee werken samen worden gebracht levert vooral de situatie met een zichtbare orant een eigenaardig compositorisch beeld op. Vanwege het formaat en de positie van de geknielde man op de voorgrond wordt deze, en niet Johannes de Doper, de vergelijkbare pendantfiguur ten opzicht van de evangelist op het andere werk. Hoe verder weg de toeschouwer zich bevindt of, anders gezegd, hoe groter het altaarstuk, hoe sterker dit effect wordt.

Dat *Johannes de Doper* als een zelfstandig werk bedoeld zou zijn is gezien de compositie met het dominerende devotieportret, als gezegd, hoogst onwaarschijnlijk. De aanwezigheid van de orant maakt ook de overweging problematisch dat het paneel deel uitmaakte van een grotere constructie, zoals besproken wordt in hoofdstuk 5. De plaatsing van portretten op een constructie met meerdere panelen is weinig consistent. Mede hierdoor is het buitengewoon moeilijk gebleken om te reconstrueren of enkele panelen met devotieportretten deel uitmaakten van een diptiek of een triptiek.⁸⁵ Overwogen kan worden dat het werk, gebaseerd op de plaatsing en de positionering van de orant, aanvankelijk bestemd was als linkerluik van een triptiek. Op het rechterluik was mogelijk het portret opgenomen van een echtgenote. Dit zou dan wel de triptiek zijn geweest met een ongebruikelijk lang, liggend formaat.

Gebaseerd op ondermeer de afmetingen van *Johannes de Doper* is het tevens denkbaar dat het werk de helft van een tweeluik vormde. Ook al waren diptieken veelal bedoeld voor privédevotie en van een handzaam formaat, persoonlijk gebruik was niet de enige toepassing van deze kunstwerken.

Zij waren ook bedoeld voor semi-publieke ruimten en deze diptieken waren meestal groter. De afgebeelde orant is een man uit de burgerelite, wat niet uitzonderlijk is. Vanaf de tweede helft van de vijftiende eeuw werd de diptiek ook bij de burgers een gewild object.⁸⁶ In principe zou het devotieportret aan de rechterkant verwacht worden, met een religieuze afbeelding op de linkerzijde. Echter, bij de positionering van devotieportretten op diptieken is een grote verscheidenheid te constateren. Deze heeft vooral betrekking op kleine diptieken en devotieportretten met halffiguren, maar ook de plaatsing van volledig afgebeelde oranten op grotere diptieken is gevarieerd.⁸⁷ Het is bij de markante compositie op *Johannes de Doper* uiteraard de vraag welke afbeelding er op het rechterluik gepland zou zijn geweest. Echter, gezien het feit dat het portret overschilderd werd, en zeker vanwege de toevoeging van de plant, is het zeer twijfelachtig of een dergelijke grotere constructie ooit werd voltooid. Het is daarom waarschijnlijker dat de *Johannes de Doper* na de aanpassingen een bestemming kreeg als een zelfstandig werk.

Jan van Vladeracken als opdrachtgever?

Voortkomend uit een veronderstelde relatie tussen *Johannes de Doper* en het altaarstuk van de Lieve Vrouwe Broederschap heeft Koldewij een mogelijke identiteit van de geportretteerde gesuggereerd. Hij stelt voor dat het portret Jan van Vladeracken (ca. 1450-1532) zou kunnen weergeven, een notabele in 's-Hertogenbosch en gezworen lid van de Broederschap sinds 1475. Jan van Vladeracken was proost van de broederschap in 1487-1488 en 1503-1504. Daarnaast was hij in 1487-1488 een van de gastheren van het feestelijk banket, de *Zwanenmaaltijd*, tijdens welke Bosch als gezworen broeder werd geaccepteerd.⁸⁸ Evenwel zou in dit geval de aanwezigheid van het insigne van de Broederschap en de verplichte kaproen verwacht worden. Dit is wel het geval bij de twee medebroeders van Jan van Vladeracken – Peter van Os en Franco Van Langel – die zich door de werkplaats van Bosch lieten portretteren. Bij hun representaties zijn deze verwijzingen naar de broederschap duidelijk zichtbaar weergegeven. Op de *Johannes de Doper* is de verplichte kaproen niet aanwezig; niet als hoofdbedekking noch hangend over de schouder van de man, wat voor jongere mannen indertijd een meer gebruikelijke dracht was. Sporen van het insigne zijn tot dusver nog niet gesignaleerd onder de donkere verflagen van de overschildering. De identificatie van Jan van Vladeracken als de opdrachtgever en/of als geportretteerde is zeker geen onmogelijke, maar er zijn te weinig aanwijzingen om dit met enige mate van waarschijnlijkheid vast te kunnen stellen. Wie de geportretteerde ook was, hij koos voor zijn representatie een wonderlijke benadering

waarbij een zeer opzichtige plaatsing gecombineerd werd met een terughoudendheid in de weergave van rijkdom.

Overschilderingen: vragen en suggesties

Er is wel beargumenteerd dat de orant werd overschilderd omdat hij als ongepast en in strijd met het geldend decorum werd beschouwd en zelfs schandaleus zou zijn geweest.⁸⁹ Dit wordt echter tegengesproken door het feit dat hij deel uitmaakte van de compositie die bovendien volledig uitgevoerd werd. Er ging ook enige tijd voorbij voordat de overschildering plaatsvond. Het ontwerp is weliswaar hoogst ongebruikelijk, maar klaarblijkelijk werd het door de kunstenaar en de opdrachtgever niet direct als onacceptabel of te controversieel ervaren.

Voortkomend uit ideeën over de oorspronkelijke bestemming van *Johannes de Doper* zijn er verscheidene suggesties gedaan voor wat de motivering voor de overschildering kan zijn geweest. In het kader van de bestudering van het devotieportret is het interessant om de argumenten hier kort samen te vatten, onafhankelijk van of deze studie de bestemmingsideeën/theorieën wel of niet onderschrijft. Uitgaande van de aanname dat het werk deel uitmaakte van het retabel van de broederschap is voorgesteld dat de overige partijen die optraden als opdrachtgever bezwaar maakten tegen de aanwezigheid van het portret.⁹⁰ De opdrachtgeving voor het retabel verliep stapsgewijs en bestreek enkele decennia. De patronage zal daarom een gedeelde verantwoordelijkheid zijn geweest, gefinancierd door verscheidene leden van de broederschap. In een dergelijke situatie zal een prominente plaatsing van een enkel individu op weinig waardering hebben kunnen rekenen. Het is gesuggereerd dat het portret pas werd overschilderd na de ontmanteling van het broederschapsretabel, om het paneel aantrekkelijker te maken voor de verkoop.⁹¹ Nog afgezien van de vraag of de plant dit resultaat zou bewerkstelligen, kan dit argument ter zijde worden geschoven. Technisch onderzoek heeft immers aangetoond dat de overschildering relatief snel werd uitgevoerd na de voltooiing van het werk.⁹² Bovendien bevond het retabel zich tot 1629 in de kapel van de broederschap en mogelijk pas zo laat als het begin van de negentiende eeuw raakte de onderdelen van elkaar verspreid.⁹³ Zoekend naar een verklaring voor het devotieportret en de overschildering daarvan is wel geopperd dat Bosch wellicht een bestaand paneel, met het portret, herbruikte. Dit kan echter worden uitgesloten: het portret is ondertekend en maakt deel uit van de totale compositie.⁹⁴ Maar zelfs zonder dit argument zou hergebruik van een paneel hoogst onwaarschijnlijk zijn. Bosch zou dan in de voorbereiding immers het hele paneel hebben overschilderd, en niet slechts het

portret.⁹⁵ Een betalingsprobleem aan de zijde van de opdrachtgever, al dan niet veroorzaakt door zijn vroegtijdig overlijden, is een andere mogelijke reden. Het zou in deze situatie echter meer voor de hand hebben gelegen om het moeilijk overschilderbare portret aan te passen en niet om het op een dergelijke wijze te bedekken. De keuze voor overschildering met de exotisch en bizarre vegetatie is onder alle omstandigheden verwonderlijk, maar suggereert daarmee juist ook een zekere mate van betrokkenheid van de eerste dan wel de volgende opdrachtgever of eigenaar.⁹⁶ Daarbij moet in gedachten worden gehouden dat veel van de opdrachtgevers van Jheronimus Bosch openstonden voor nieuwe artistieke ontwikkelingen en niet terugdeinsden voor innovatief gebruik van beeldtaal.

Een hypothese: de misinschatting van een compositie?

Tenslotte wil ik hier een hypothetische situatie schetsen, waarin de benadering van het ontwerp voor het schilderij wellicht minder gelukkig bleek dan verwacht.

Zoals door veel auteurs is geobserveerd lijkt het werk van Bosch, in compositie en verstillings, sterk op de *Johannes de Doper* van Geertgen tot Sint Jans (afb. 23).⁹⁷ Op beide werken is de profeet in een wijs groen landschap geplaatst, al is de omgeving bij Bosch grilliger en onheilspellender. Beide figuren rusten op een verhoging in de grond, in de nabijheid van het Lam Gods. De aandacht van Johannes de Doper is op de schilderijen geheel naar binnen gericht. Deze voorstellingswijze was bekend vanaf de tweede helft van de vijftiende eeuw en werd verspreid door verscheidene gravures.⁹⁸ Van het werk van Geertgen tot Sint Jans wordt aangenomen dat het bedoeld was voor de privédevotie van de eigenaar. Dat was niet de oorspronkelijke bestemming van de *Johannes de Doper* van Bosch vanwege de aanwezigheid van het devotieportret en vooral de positionering daarvan. De solitude van de Doper wordt doorbroken door de aanwezigheid van de orant, die bovendien de aandacht van de toeschouwer van hem wegleidt. Vooral als de twee schilderijen naast elkaar worden geplaatst wordt duidelijk hoezeer de orant de compositie beïnvloedt. Het is duidelijk dat opdrachtgever het devotieportret opgenomen wilde zien in de vertrouwde compositie met Johannes de Doper. Wellicht moest na de voltooiing van het werk geconcludeerd worden dat deze opstelling zijn doel voorbij schoot en kijken we tegenwoordig naar een compromis, gesloten door de kunstenaar en de opdrachtgever. Daarbij moeten we er van uitgaan dat de opdrachtgever aanvaankelijk de beslissende stem had: het is moeilijk voor te stellen dat een kundig en ervaren schilder als Bosch pas na de voltooiing van het werk een probleem met de compositie opmerkte.

Omdat ook de vervangende plant het werk domineert functioneerde het schilderij vervolgens waarschijnlijk beter als een zelfstandig paneel. Helaas is niets bekend van de (waarschijnlijke) schildering op de achterzijde van het werk, de oorspronkelijke lijst of de vroege herkomst van het schilderij. Zonder verdere informatie zal de *Johannes de Doper*, met of zonder de overschildering, nog de nodige vragen blijven oproepen.

2.3 Een opmerkelijk kostuum

In tegenstelling tot sommige andere werken van Jheronimus Bosch is het bij de *Calvarie met schenker* direct duidelijk waar we naar kijken.⁹⁹ In een groen glooiend landschap, met in de verte stedelijke bebouwing, zijn vijf grote figuren zijn de voorgrond geplaatst (afb. 4). In het midden bevindt zich het kruis met de gestorven Christus. Links van het kruis staan Maria en Johannes, rechts knielt een man met achter hem Petrus. De *Calvarie met schenker* is niet gesigneerd, maar het bevat veel elementen die kenmerkend voor Bosch zijn. Dit zijn in het bijzonder het stadsgezicht in de achtergrond, het open landschap en de kleine figuurtjes daarin, die allen hun eigen weegs gaan.¹⁰⁰ Het werk straalt rust uit en heeft een afwezigheid van grillige rots- of andere structuren. Ook spelen zich geen ongeregelde af in de tafereeltjes in de achtergrond. Het onderwerp van de kruisiging was gewild voor devotieportretten en er zijn voldoende voorbeelden voorhanden van portretten gemaakt door andere kunstenaars van oranten – mannen en vrouwen – afgebeeld in vergelijkbare composities.¹⁰¹ De geportretteerde man op de *Calvarie met schenker* verschilt echter in zijn verschijning aanzienlijk, niet alleen van vergelijkbare schilderijen maar ook van de andere devotieportretten geschilderd door Jheronimus Bosch. Belangrijke verschillen zijn de wijze waarop hij geïntegreerd is in de scène en zijn prominente plaatsing. Bovendien wijkt zijn kostuum sterk af van de kleding gedragen door de andere geportretteerden door Bosch. Deze aspecten zullen in de volgende paragrafen uitvoerig aan bod komen.

23 Geertgen tot Sint Jans, *Johannes de Doper*, ca. 1490, olieverf op eiken paneel, 42 × 28 cm, Berlijn: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldesammlung, inv. nr. GG 1631.



2.3.1 Een prominent devotieportret

De *Calvarie met schenker* is toegeschreven aan Jheronimus Bosch sinds Max Friedländer in 1936 erover schreef: “wie Bläß und müde immer, ist sicherlich ein Werk von seiner Hand”.¹⁰² De dendrochronologische en stilistische analyses wijzen op een datering van het werk tussen circa 1490 and 1500.¹⁰³ Helaas is het schilderij pas gedocumenteerd vanaf 1886, toen het zich in de collectie bevond van Édouard Fétis, de invloedrijke conservator van de Koninklijke Bibliotheek in Brussel.¹⁰⁴ Van de eerdere herkomst is helemaal niets bekend.

Verscheidene auteurs hebben gesuggereerd dat de *Calvarie met schenker* verwijzingen bevat naar 's-Hertogenbosch. Zo constateerden sommigen een gelijkenis tussen de Christusfiguur van Jheronimus Bosch en een muurschildering in de Sint-Janskerk (Antoniuskapel) in 's-Hertogenbosch, gedateerd omstreeks 1444.¹⁰⁵ Het is wel gesuggereerd dat deze schildering van de hand van een familielid van Jheronimus zou kunnen zijn, mogelijk zijn oom Goessen Johannesz. van Aken.¹⁰⁶ De gelijkenis tussen de twee werken is echter niet zodanig dat dit argument overtuigt. Ook de stelling dat het stadsgezicht in de achtergrond van de *Calvarie met schenker* 's-Hertogenbosch zou weergeven houdt geen stand.¹⁰⁷ Het karakter van het stadsgezicht is inderdaad overwegend Nederlands met enkele exotische elementen, maar er zijn niet voldoende specifieke kenmerken om hierin enige bestaande stad te herkennen. Bovendien wordt, gezien het hoofdonderwerp en de overeenkomsten met de architectuur in andere Passiescènes door Bosch, hier zonder twijfel Jeruzalem aangeduid. Een stadsgezicht met zowel Nederlandse als uitheemse bouwwerken, vaak met een ondefiniceerbaar uiterlijk, is een kenmerk dat in veel van Bosch' werken terugkomt. Aan de stad Jeruzalem, als zodanig herkenbaar door de context van het onderwerp, werden eigentijdse elementen toegevoegd waardoor het werk toegankelijker werd voor de toeschouwer.¹⁰⁸ Desalniettemin leidden de aanvankelijke associaties met 's-Hertogenbosch, in combinatie met de aanwezigheid van Petrus, pater Gerlach tot de mogelijke identificatie van de afgebeelde man als de Bossche stadssecretaris Peter van Os.¹⁰⁹ Peter van Os was inderdaad naar alle waarschijnlijkheid een opdrachtgever van Jheronimus Bosch en/of zijn atelier. De opdracht betrof echter niet dit schilderij maar de *Ecce Homo*-triptiek, die in het volgende hoofdstuk besproken zal worden. Er zijn geen redenen om een relatie tussen Peter van Os en de *Calvarie met Schenker* te veronderstellen.

In de loop van de zestiende eeuw groeide de roem van Bosch in de internationale kringen van verzamelaars. De populariteit bij kunstliefhebbers in zijn eigen geboorteplaats bleef echter achter.

Wel wordt in een inventaris opgesteld in 's-Hertogenbosch in april 1664 een schilderij met het onderwerp van de kruisiging genoemd, van de hand van 'Jeronimus Bos'.¹¹⁰ Naast deze melding is er slechts één enkel ander werk als zijnde van Bosch beschreven in een inventaris, testament of andersoortig document afkomstig uit de stad 's-Hertogenbosch.¹¹¹ De grote vraag naar zijn schilderijen in de zestiende eeuw moet de originelen onbereikbaar hebben gemaakt voor de minder welgestelde plaatselijke verzamelaar. Tegelijkertijd zal het voor de lokale eigenaren, die bijvoorbeeld een schilderij hadden geërfd, zeer lucratief zijn geweest om de werken in deze periode te verkopen.

Bovendien maakte de opkomende reformatie en alle godsdienstige spanningen dientengevolge het bezit van dergelijke devotiewerken minder gewenst. Dat betekent dat meer werken de stad verlieten dan dat er bleven of terugkeerden. De verbinding tussen het werk in de Bossche inventaris en de *Calvarie met schenker* lijkt op het eerste gezicht speculatief en zonder concreet bewijs. Er bestaat niettemin een reden om deze suggestie in overweging te nemen. De voorkeur van veel van de zestiende-eeuwse liefhebbers van Bosch' werk was sterk gericht op onderwerpen die meer visueel spektakel boden, zoals de *Verzoeking van de Heilige Antonius* of het *Laatste Oordeel*. Ook populair waren de werken die enige roem vergaard hadden en derhalve veel gekopieerd werden, zoals de *Aanbidding door de koningen* en de *Ecce Homo*. Zonder twijfel had de *Calvarie met schenker*, met zijn serene en meditatieve karakter, een grote betekenis voor de geportretteerde en/of zijn familie. Het is echter zeer goed denkbaar dat een dergelijke werk minder in trek was bij de zestiende-eeuwse kunstverzamelaars en daarom zich nog in 's-Hertogenbosch bevond. Bosch zal naar alle waarschijnlijkheid meer van deze ingetogen werken hebben geschilderd. Juist vanwege afwezigheid van demonen, duivels en hellevisioenen liepen deze meer risico om in de loop der tijd verloren te gaan.¹¹²

De *Calvarie met schenker* is in het verleden door verscheidene auteurs beoordeeld als een werk van mindere kwaliteit binnen het oeuvre van Bosch. Met name de weergave van de figuren werd tamelijk rigide en zwak gevonden.¹¹³ Auteurs zoals Friedländer daarentegen hadden een tegenovergestelde mening en zagen de figuren als karakteristiek voor Bosch. Ook al beschreef deze gerenommeerde kunsthistoricus de figuren met de typische voor Bosch “kränklichen spitzen Köpfe”, hij benoemde ook de vrije hand van schilderen en de effectieve weergave van de drapering.¹¹⁴

Vooral de gezichten van Petrus en de Maagd zijn met grote subtiliteit weergegeven maar helaas heeft het portret van

de orant veel te lijden gehad van de behandelingen in het verleden. Het is waarschijnlijk de combinatie van het beschadigde portret met de statische en meditatieve weergave van het onderwerp wat leidde tot de interpretatie van 'stijf' en 'onhandig'.

Een devote man bij het kruis

De biddende man is door Bosch opgenomen in de scène van de kruisiging, knielend onder het kruis en gepositioneerd aan de nederige, sinisterzijde. Achter hem staat zijn beschermheilige Petrus, die als enige en profil is afgebeeld. Deze aanwezigheid van Petrus suggereert dat de man vernoemd was naar deze apostel. Aan de dexterzijde staat Johannes met aan diens rechterzijde Maria. De gepaarde figuren zijn dicht bij elkaar geplaatst; Johannes en Maria lijken elkaar bijna te raken en de linkervoet van Petrus bevindt zich heel dicht achter de geknielde man. Het is karakteristiek voor deze devotieportretten dat de aandacht van de man naar binnen is gericht en dat zijn blik zonder directe focus is. Minder karakteristiek is dat geen enkele van de figuren de aandacht op Christus heeft gericht, oogcontact maakt met een van de anderen of zelfs maar in dezelfde richting kijkt. Petrus kijkt naar Johannes, Johannes kijkt zijwaarts naar een punt buiten de lijst, mogelijk naar de toeschouwer. De blik van Maria is gericht op haar devoot samengevouwen handen, neerwaarts en min of meer in de richting van de orant. De *Calvarie met schenker* is daarmee een voorbeeld van *seriële bemiddeling*; Petrus presenteert de orant aan Johannes, die de man weer presenteert aan Maria, die uiteindelijk bemiddelt voor Christus.¹¹⁵ Bij de *Calvarie met schenker* is, net als bij vergelijkbare devotieportretten, de emotieloze uitdrukking van de geportretteerde reden geweest om aan te nemen dat de scène een representatie is van een innerlijk beeld of meditatie van de man.¹¹⁶ Het is bij deze werken niet eenvoudig vast te stellen of er sprake is van een gestandaardiseerd devotieportret, een weergave van contemplatie of een visualisatie van een meditatieve gedachte. In het geval van de *Calvarie met schenker* lijkt de weergave van de laatste mogelijkheid aannemelijk, met name door het sterk verstilde karakter van het werk in combinatie met de centrale positie van de man.

Devotieportretten worden vaker in de ruimte van de religieuze scène geplaatst, maar het is uitzonderlijk dat de orant dezelfde realiteit deelt als de Bijbelse figuren. Weliswaar gebeurt dit ook in de *Ecce Homo* (Frankfurt) van Bosch, door de toevoeging van de stichtersfamilie en de tekst, maar in het geval van de *Calvarie met schenker* gaat de integratie van de orant een stap verder. Doordat Maria, Johannes en Petrus allen betrokken zijn bij de presentatie van de geknielde man wordt hij niet alleen binnen de compositie, maar ook binnen de handeling nagenoeg

de centrale figuur van het werk. Ook bij de *Johannes de Doper*, het werk besproken in de vorige paragraaf, werd een zeer prominente positie van de orant geconstateerd. Terwijl het bij dat schilderij zeer de vraag is of dit effect nagestreefd werd dan wel geslaagd was, is deze positie bij *Calvarie met schenker* duidelijk de opzet. Bosch heeft het spanningsveld tussen de aanwezigheid van de orant en de indruk van bescheidenheid kundig in balans weten te houden. De gekruisigde Christus blijft het centrale aandachtspunt en het werk straalt vooral een serene rust en devotie uit.

Hoe dit werk gefunctioneerd heeft, of waar het voor bestemd was, is lastig te bepalen. De prominente rol van de geportretteerde lijkt erop te wijzen dat het werk bedoeld was voor privédevotie.¹¹⁷ Tegelijkertijd is het paneel relatief groot voor deze bestemming en de duidelijke presentatie van de orant maakt het ook mogelijk dat het schilderij als epitaaf functioneerde.¹¹⁸ In die context zijn het oogcontact dat Johannes lijkt te maken met de toeschouwer en zijn handgebaar te interpreteren als een uitnodiging aan de toeschouwer om samen met hem te bidden voor het zielenheil van de geportretteerde.¹¹⁹ Weliswaar ontbreekt iedere aanwijzing over de identiteit van de man, maar als het werk dichtbij zijn graf(steen) hing zou dat ook niet nodig zijn geweest. Bovendien kunnen we niet uitsluiten dat de originele, verloren gegane lijst een opschrift bevatte met de naam en sterfdatum van de geportretteerde. Daarbij moet wel aangetekend worden dat een dergelijke inscriptie heel ongebruikelijk zou zijn voor een werk van Bosch. Al lijkt de functie van epitaaf de meest waarschijnlijke, dit soort werken met devotieportretten beperkten zich niet tot een enkele toepassing. Wellicht vervulde de *Calvarie met schenker* bij leven en na de dood van de geportretteerde verschillende functies: aanvankelijk als devotiestuk en daarna als epitaaf.¹²⁰

Overschildering

De figuur van de biddende man werd op enig moment in de tijd overschilderd. Er is wel geopperd dat hij werd vervangen door een andere figuur aan de voet van het kruis. De röntgenopnamen laten inderdaad een vorm zien die een hand zou kunnen zijn.¹²¹ Als we ervan uit gaan dat dit het geval is, en gezien de iconografische traditie van Calvarieafbeeldingen, zou de figuur van een zich aan het kruis vastklampende Maria Magdalena het meest voor de hand liggen.¹²² Ze kon daarbij echter slechts de onderste helft van de geportretteerde man hebben bedekt en de bovenste helft zou op andere wijze aan het zicht moeten zijn onttrokken. Het is twijfelachtig of dit vervangende personage ooit (volledig) is uitgevoerd. De positionering van Maria Magdalena, gekenmerkt door emotioneel vertoon, zou een vreemd contrast hebben gevormd

met de kalmte van de overige personages in de scène. Bovendien zouden de gebaren van de apostelen op een tamelijk onhandige wijze een presentatie van Maria Magdalena suggereren.

Wat de overschildering ook voorstelde, het werd klaarblijkelijk als storend ervaren. Het is niet bekend wanneer en door wie, maar het portret van de orant werd na verloop van tijd weer zichtbaar gemaakt. De man werd daarbij enige tijd met een snor uitgerust. Mogelijk werd dit misverstand bij het herstel veroorzaakt door enkele kleine penseelstreken rond de bovenlip, die nu nog zichtbaar zijn op de röntgenfoto. In deze conditie werd het werk in 1952 verworven door het Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België (KMSK), waar het in 1966-1967 werd gerestaureerd.¹²³ Alle ingrepen in het verleden hebben de verflagen van de knielende man en zijn omgeving behoorlijk beschadigd. Het is de slechte conditie van het portret die verantwoordelijk is voor het uiterlijk van de man, die in het verleden zelfs als ‘ziekelijk’ is omschreven.¹²⁴ Door verlies van detaillering wijkt het portret in finesse aanzienlijk af van de weergave van de andere figuren, het landschap en het stadsgezicht in de achtergrond. Op het eerste gezicht maakt de representatie van de orant een tamelijk onhandige indruk. Zo lijkt hij nu boven de grond te zweven terwijl hij oorspronkelijk knielde op een natuurlijke verhoging in het terrein, nu niet langer zichtbaar. De houding van de man doet sterk denken die van Eva, afgebeeld op het linkerluik van de *Tuin der Lusten*, die inderdaad op een verhoging in de grond knielt. De gelijkenis tussen de posities van de twee figuren is in lijn met de algemene stilistische overeenkomsten tussen de twee werken.¹²⁵

2.3.2 Kleding nader bekeken

De geportretteerde is een vrij jonge man met rossig blond, half-lang haar. Alhoewel rood haar in deze periode vaak geassocieerd wordt met het kwaad, zal het in deze context niet deze betekenis hebben gehad. Het betreft hier tenslotte een portret en bovendien heeft het haar van Johannes op het werk een nog sterkere rode tint. Het kostuum van de man is opmerkelijk voor een devotieportret. Het merendeel van deze representaties, evenals alle andere devotieportretten van Bosch, laten in lange tabbaards geklede leden van de burgerelite zien. De orant op de *Calvarie met schenker* draagt zwart-rood gestreepte hosen, waarbij de strepen van de bovenbroek en de kousen alterneren. Verder is hij gekleed in een wit hemd, geplooid aan de hals, met daarover een bruin wambuis en een korte zwarte mantel. De mantel heeft armgaten en is zwart omzoomd langs de randen en de openingen. Zijn eveneens zwarte hoofddekkel heeft lange oorflappen die omlaag geklapt

zijn. Onder de mantel van de man is een deel van de schede van zijn zwaard zichtbaar. Vanwege de afwezigheid van heraldische tekens, emblemen of insignes is de opvallende kleding van de man de enige aanwijzing voor zijn status en achtergrond.

Mi-parti en gestreepte hosen

Het deel van zijn kostuum dat direct de aandacht trekt is de rood-zwart gestreepte *mi-parti* hosen. Dit kledingstuk is samengesteld uit aparte kousen en een bovenbroek.¹²⁶ Er zijn in het verleden allerlei suggesties gedaan over de mogelijke functie die deze figuur tijdens zijn leven vervulde en die voornamelijk gebaseerd zijn op de gestreepte hosen. Dat het kostuum van de man wijst op de lidmaatschap van een broederschap of andere religieuze groepering, zoals wel is voorgesteld, is onwaarschijnlijk.¹²⁷ Niet alleen ontbreekt iedere aanwijzing van een insigne of embleem, maar ook het feit dat hij nadrukkelijk als een individu is afgebeeld spreekt dit tegen. Verdere geopperde mogelijkheden zijn een positie aan het hof of de functie van beul. Daarbij is het uitgangspunt in bijna alle gevallen dat het gestreepte patroon een indicatie is van een ondergeschikte positie.¹²⁸ Fischer duidt deze positie zelfs nauwkeurig: “His short cape, vertically striped hose, hat and sword allow us to conclude that he was a relatively young man from courtly civic circles, vested with judicial policing powers, who came from a social class either directly below or among the lowest echelons of the aristocracy or patriciate”.¹²⁹ De auteur kan deze conclusie echter niet onderbouwen en het blijft daarmee een suggestie.

Het decoreren van kleding met afwisselende kleuren en strepen gaat terug tot aan de Oudheid. In het westen van Europa kwamen deze patronen vanaf de elfde eeuw in gebruik voor de kleding van bedienden. Omdat de dragers voornamelijk in dienst waren van de adel en het hof, refereerden de gebruikte kleuren meestal aan de heraldiek van de heer of vorst. Deze *mi-parti* bestond voornamelijk uit kleding met twee gekleurde delen, al kwamen strepen ook wel voor.¹³⁰ Tegelijkertijd dienden patronen en kleuren ook om bepaalde beroepen of bevolkingsgroepen die als oneerbaar werden beschouwd te onderscheiden van het respectabele deel van de samenleving.

Deze toepassingen betekenen echter niet dat het gebruik van *mi-parti* en strepen in alle gevallen een lage status of een marginale sociale positie aanduiden. Ondanks de negatieve connotaties was gestreepte kleding zelfs zeer gewild en tegen het einde van de vijftiende en het begin van de zestiende eeuw nam de populariteit van het patroon sterk toe. Rond de tijd dat Bosch de *Calvarie met schenker* schilderde werden strepen gedragen door

alle klassen van de samenleving.¹³¹ De betekenis van het gestreepte kledingstuk is derhalve afhankelijk van de context en aanvullende aanwijzingen. Een duidelijk en contemporair voorbeeld van hoe verschillende klassen vergelijkbare gestreepte kleding droegen is te zien in een tapijt uit de reeks *De Jacht op de Eenhoorn*. De heer en een van zijn jagers dragen hozen met een identiek wit-rood gestreept patroon.¹³² De status van de dragers kan in dit voorbeeld bepaald worden aan de hand van de overige kledingstukken. Het wambuis, schoeisel en hoofddeksel van de jager zijn eenvoudig en praktisch, die van zijn heer luxueus. In de praktijk zal de kleding van de elite bovendien van kostbaarder materiaal vervaardigd zijn geweest dan die van de ondergeschikten.

Hannele Klemettilä stelt dat gedurende de Late Middeleeuwen gestreepte kleding een kenmerk was van de beul of scherprechter.¹³³ De 'gestreepte beul' figureert inderdaad regelmatig op schilderijen, zij het voornamelijk op die uit de Duitse gebieden.¹³⁴ Klemettilä beschrijft tevens een aantal vroegnederlandse weergaven van beulen.¹³⁵ Deze figuren dragen weliswaar tweekleurige hozen maar geen enkele daarvan is gestreept. Uitzonderingen lijken de figuur op de *Oprichting van het kruis van Albrecht Bouts* en twee mannen op de *Godelieve-triptiek* die bezig zijn met de verwurging van sint Godelieve.¹³⁶ Deze personen zijn allen gekleed in gestreepte mi-parti. De man op het werk van Bouts lijkt echter geen beul, maar een soldaat voor te stellen. In het geval van de *Godelieve-triptiek*: volgens de legende werd de moord uitgevoerd door de knechten van de heer Bertolf, de echtgenoot van de heilige.¹³⁷ Belangrijker is wellicht nog dat Jheronimus Bosch de nodige beulen en beulsknechten heeft afgebeeld in zijn schilderijen, maar nimmer in gestreepte noch in mi-parti kleding. Met andere woorden: scherprechters worden vaak afgebeeld in gestreepte kledij maar niet allen die strepen dragen zijn scherprechters.

Kleur als een betekenisdrager

Kleding, de kleuren, evenals de weergave ervan in devotieportretten, waren in deze periode van groot belang voor de zelfrepresentatie. De daaraan verbonden keuzes waren dan ook zeker niet gebaseerd op alleen persoonlijke smaak.¹³⁸ Het lijkt geen twijfel dat de kleuren gebruikt voor de kleding van de orant een betekenis hebben. De historicus en kleurdeskundige Michel Pastoureau benadrukt dat de betekenis van kleur in middeleeuwse en vroegmoderne kunst altijd bepaald wordt door de context en door de relatie met andere gebruikte kleuren.¹³⁹ Het ontbreekt in de *Calvarie met schenker* echter juist aan informatie over de context en de kleuren op zichzelf verschaffen geen antwoorden op onze vragen.¹⁴⁰

Wat opvalt in afbeeldingen van mi-parti kostuums is dat de combinatie rood-zwart zeldzaam is, zeker in vergelijking met het veel voorkomend rood-wit. Het enige andere voorbeeld van een vergelijkbare rood-zwart gestreepte hozen dat ik heb kunnen traceren is de figuur die *Afgunst* verbeeld in de *Zeven Doodzonden*, een werk geschilderd door een onbekende Antwerpse schilder (afb. 24).¹⁴¹ De daar afgebeelde man is duidelijk jaloers op de andere figuur, een edelman die zijn kostuum tentoonspreidt. Deze kleding is veel uitgebreider gedecoreerd met mi-parti strepen en wordt gedragen met modieuze schoenen. De



24 Zuidelijke Nederlanden (Antwerpen), *Laatste Oordeel met de zeven werken van barmhartigheid en de zeven doodzonden (Afgunst)*, detail, ca. 1500, olieverf op eiken paneel, 115 x 125 cm, Antwerpen: Maagdenhuis-museum, inv. nr. 134.

reden dat men rood-zwart in mi-parti kleding weinig toepaste zou overigens ook puur praktisch kunnen zijn: zo is de zichtbaarheid van het contrast op afstand bij twee donkere tinten veel minder effectief.

Vergelijkingen

Het is duidelijk dat de betekenis van het gestreepte kostuum complex is en met veel connotaties gepaard gaat. Dat deze kleding tegen het einde van de vijftiende eeuw door alle rangen en standen van de samenleving werd gedragen maakt de kwestie van de sociale determinering van de orant niet eenvoudiger. Het is daarom interessant om vergelijkbare kostuums te bestuderen zoals die zijn weergegeven door tijdgenoten van Bosch in schilderwerken, miniaturen en de zogeheten *Trachtenbücher*, kostuumboeken. Ook kan de bestudering van gedragen combinaties met andere kledingstukken en schoeisel mogelijk aanwijzingen geven.

Jheronimus Bosch zelf heeft, naast de geportretteerde man op de *Calvarie met schenker*, slechts enkele figuren in mi-parti kleding weergegeven. De meeste daarvan zijn edelen, zoals de bezweken man op de *Sint-Wilgefortstriptiek*. Deze figuur wordt in de volgende paragraaf beschreven. De enige andere figuur in een gestreepte hosen die door Jheronimus Bosch geschilderd werd

is afgebeeld op de *Landloper* (Rotterdam).¹⁴² In de opening van het gebouw achter de hoofdfiguur is een soldaat te zien, die bezig is met het betasten van een vrouw (afb. 25). Dit huis, of herberg, wordt meestal geïnterpreteerd als een bordeel. Deze plekken figuren regelmatig in schilderijen die de lagere regionen van de samenleving weergeven en werden klaarblijkelijk vaak bezocht door soldaten en huurlingen.¹⁴³ De man in *De Landloper* kan geïdentificeerd worden als een voetsoldaat en, meer specifiek, als een lansman. Zijn erg lange gevechtsslans leunt tegen de buitenmuur. De soldaat draagt beschermende wapenkleding, zoals gebruikelijk was voor deze strijders.¹⁴⁴ Aan zijn voeten heeft hij lage, zwarte schoenen en hij draagt zijn gestreepte hosenbroek zonder kousen. Vergelijkbare kostuums worden gedragen door de jongen met de hellebaard over zijn schouder op de *Aanbidding door de koningen* door Geertgen tot Sint Jans en door de voetsoldaten op *Het beleg van Rhenen* (1499-1525) door de Meester van Rhenen.¹⁴⁵ Met name op dit laatste werk zijn veel figuren in mi-parti kleding te zien (afb. 26).¹⁴⁶ De afgebeelde hosen bestaan uit één deel of zijn samengesteld uit een broek met kousen. Bij dit laatste model worden verschillende combinaties toegepast: soms is de bovenbroek in één kleur, met gestreepte kousen, of beide delen zijn gestreept, al dan niet in dezelfde kleuren. Ook de stijl weergegeven door Bosch is te zien: bovenbroek en kousen in eenzelfde



25 Jheronimus Bosch, *Landloper*, detail, ca. 1500-1510, olieverf op eiken paneel, 71,3 x 70,7 cm, Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nr. 1079.



26 Meester van Rhenen, *Het beleg van Rhenen*, detail, 1499-1525, olieverf op eiken paneel, 182 x 143 cm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-1727.

kleurstelling maar met een verspringend patroon. De meeste van de gebruikte kleuren in de hosen in *Het beleg van Rhenen* komen overeen met die van de afgebeelde banieren meedragen door de troepen.¹⁴⁷ Dat doet vermoeden dat de kleuren gedragen door de man op de *Calvarie met schenker* ook een heraldische betekenis hebben, maar er zijn niet voldoende aanwijzingen om deze te kunnen herleiden. De krijgslieden op deze schilderijen dragen bij hun gestreepte hosen eenzelfde type zwarte schoen als de man op de *Calvarie met schenker*. Hovelingen met mi-parti hosen daarentegen, zowel hooggeplaatsten als ondergeschikten, zijn in bijna alle gevallen afgebeeld met een geïntegreerde schoen of met het breed uitlopende model, de koemuil. Deze opvolger van de middeleeuwse puntschoen (poulaine of snavelschoen) werd tegen het einde van de vijftiende eeuw modieus.¹⁴⁸ Dergelijk verfijnd schoeisel is niet terug te vinden op de schilderijen van Bosch. Dit is op zich niet verrassend, daar de fashionista elite van de samenleving zelden op zijn schilderijen wordt afgebeeld. De figuren in zijn werk zijn kluizenaars, het gewone volk, boeren en bedelaars die meestal blootsvoets gaan of praktisch schoeisel dragen. In de devotieportretten van Bosch zijn de voeten van de oranten bijna nooit zichtbaar. Een uitzondering is de man in de *Calvarie met schenker*, die een simpel model schoen draagt.

Vanwege de aanwezigheid van het eenvoudige zwaard (of de schede daarvan) is wel verondersteld dat de geportretteerde man een jonge ridder zou zijn.¹⁴⁹ Het ontbreekt echter geheel aan de gebruikelijke attributen zoals ruitersporen, handschoenen of verdere wapenuitrusting. Devotieportretten van de hoge elite, zoals die van de families Van Noordwijk en Van Souterlande, bevatten uitgebreide afbeeldingen van wapenuitrustingen, heraldische schilden en referenties aan lidmaatschappen van exclusieve broederschappen.¹⁵⁰ Vergeleken met deze portretten is de representatie van de man op de *Calvarie met schenker* erg bescheiden en benaderen de gemaakte keuzen het decorum van de burgerelite. Bovendien hoeft de aanwezigheid van een dergelijk eenvoudig wapen niet per definitie op een adellijke afkomst of status te wijzen. Alhoewel het dragen van een zwaard voorbehouden was aan de adel, zijn er veel eigentijdse afbeeldingen van huurlingen en soldaten met wapens die vergelijkbaar zijn met dat van de geknielde orant.¹⁵¹ Het zou hier bijvoorbeeld ook kunnen gaan om een zogeheten *baselaer*, een type steek- of slagwapen waarvan het formaat tussen een lange dolk en zwaard inzat. De *baselaer* werd door zowel soldaten als door burgers gebruikt. De lengte ervan kon zo variëren dat in veel steden regelgeving nodig was om te bepalen wanneer deze wapens nog binnen de stadsmuren gedragen mochten worden.¹⁵² Kortom, de portrettering

van de man op de *Calvarie met schenker* wijkt zodanig sterk af van de hoogadellijke profilering dat een dergelijke afkomst voor hem zeer onwaarschijnlijk geacht kan worden.

Mannen afgebeeld in een kostuum dat overeenkomt met dat op Bosch' devotieportret zijn bijna zonder uitzondering militairen.¹⁵³ Het is treffend dat op schilderijen, inclusief de *Landloper* van Bosch, degenen die deze kleding dragen geen hoge officieren of ridders zijn maar soldaten. In sommige gevallen zijn zij bezig met roven en moorden, zoals op *De vlucht van Elisabeth* door de Meester van het Johannes-Altair.¹⁵⁴ Ook de soldaten op *Het beleg van Rhenen* zijn bezig met de plundering van de stad. Deze activiteiten in combinatie met hun verschijning – te voet met minimale wapenuitrusting en gewapend met een slagwapen, lans of hellebaard – kenmerkt hen als voetsoldaten. Ik wil hiermee niet suggereren dat de man geportretteerd door Bosch een voetsoldaat of lage officier was. Alleen al het feit dat hij werd geportretteerd op een kostbaar schilderwerk door een befaamde schilder spreekt dit tegen. Wel kan gesteld worden dat de kleding van de man het aannemelijk maakt dat we hier te maken hebben met een militair, mogelijk een onderofficier van laagadellijke afkomst.¹⁵⁵

Bonnetten en hoyckes

Een ander interessant aspect van het kostuum van de geknielde persoon op de *Calvarie met schenker* is zijn hoofddeksel. Dit lijkt een combinatie te zijn van twee veelvoorkomende vormen van hoofdbedekking; de kalot en de bonnet. De kalot was een nauw aansluitend hoofddeksel dat het hele achterhoofd en een deel van het voorhoofd bedekte, soms met kinbanden bevestigd. Het diende tevens om een zachte laag te vormen onder een helm.¹⁵⁶ De kalot werd vooral door werk- en krijgslieden gedragen, maar niet uitsluitend. Zo is op het *Haneton triptiek* door Bernard van Orley de hoge hoffunctionaris Philippe Haneton afgebeeld met een type kalot.¹⁵⁷ De tweede, de bonnet, is in de vroegnederlandse schilderkunst in talloze variaties afgebeeld. Er zijn echter slechts enkele voorbeelden te vinden waarbij een dergelijke lange rand en/of oorflappen omlaag geklapt worden gedragen, zoals het geval lijkt te zijn in de *Calvarie met schenker*. Een voorbeeld is te zien op *De zeven werken van barmhertigheid* door de Meester van Alkmaar, in het paneel *Het huisvesten van vreemdelingen*. De pelgrim in het midden draagt niet de typische pelgrimshoed met de opgeklapte voorkant maar een type bonnet dat zijn oren bedekt, zoals de man afgebeeld door Bosch.¹⁵⁸ Een ander en nauw verwant voorbeeld wordt gedragen door de oudere man aan de rechterzijde op de *Bewening van Christus*, door Geertgen tot Sint Jans. Het gaat hier overigens waarschijnlijk om een portret, waarbij de afgebeelde in

de religieuze scène duidelijk is afgebeeld in een dienende rol.¹⁵⁹ Ook de man afgebeeld op de rechterzijde van het tapijt *De eenhoorn wordt gevonden*, die de honden vasthoudt, draagt de bonnet met de oorflappen omlaag (afb. 27).¹⁶⁰ De bonnet gedragen op de *Calvarie met schenker* heeft een opvallend rechte en hoekige vorm, maar we moeten hier rekening houden met het aanzienlijke verfvlies in dit deel van het schilderij. Zoals we vaker zullen constateren is Bosch in het algemeen weinig specifiek in zijn weergave van kleding, en in dit werk is bovendien veel van de detaillering verloren gegaan.¹⁶¹

De andere elementen van het kostuum van de man – de korte mantel (*hoycke*), de zichtbare delen van de wambuis en het onderhemd – maakten in de late vijftiende eeuw deel uit van veel reguliere mannenkostuums en bevestigen daarmee de datering van het paneel rond 1490.¹⁶² Deze kledingstukken bevatten geen details die meer informatie kunnen verstrekken omtrent de identiteit van de orant, maar zij geven wel een indicatie van status. Hij heeft, volgens het decorum, zijn hemd en wambuis bedekt met de korte cape. Hij draagt zijn haar vrij lang, maar is gladgeschoren. Soldaten droegen meestal slechts een doublet en hozen en lieten vaak een baard of snor staan.¹⁶³ Met andere woorden, hij vertoont



27 *De eenhoorn wordt gevonden* (uit de serie tapijten *De Jacht op de Eenhoorn*), detail, 1495–1505, wol, zijde, zilveren en gouden inslag, 368,3 x 388,6 cm, New York: The Cloisters, inv. nr. 37.80.5.

geen van de karakteristieken van een militair met een lage rang, maar ook niet die van een hoge officier. De praktische aard en de relatieve bescheidenheid van zijn uiterlijk onderstrepen de eerdere conclusie dat de herkomst van de orant niet in de bovenste regionen van de elite gezocht moet worden.

Hoe gecompliceerd de bestudering van weergegeven kleding is kan verduidelijkt worden met het voorbeeld van het *Sächsische Stammbuch*.¹⁶⁴ Het *Stammbuch* is een verzameling portretten van Saksische heersers en prinsen, afgebeeld in eigentijdse, vroeg zestiende-eeuwse kleding. De kostuums van diverse afgebeelde figuren, zoals dat van de jonge Heinrich (afb. 28), benaderen dicht die van de door Bosch geportretteerde, maar horen thuis in een heel andere context.¹⁶⁵ Naast de overeenkomsten met het devotieportret van Bosch zijn er dan ook verschillen. Het kostuum van Heinrich is luxueuzer, hij draagt een ander model schoen, zijn mouwen zijn gedecoreerd volgens de spletenmode en hij heeft geen hoofddekkel. Wordt Heinrich hier geportretteerd als een jonge krijger? Dit is zeker mogelijk, diverse van de jonge prinsen in het *Stammbuch* zijn geportretteerd met een zwaard, gekleed in *mi-parti* en in een korte cape met armspleten. Daarnaast bestaan er ook eigentijdse voorbeelden van portretten waarbij edelen zich als lager in rang lieten afbeelden of waarbij schilders van naam personen portretteerden die geen speciale hoge rang of positie bekleedden. Het betreft hier echter individuele portretten en geen devotieportretten.¹⁶⁶

De man afgebeeld op de *Calvarie met schenker* begaf zich niet in de hoogste kringen van de samenleving; hij zou in dat geval beslist andere keuzen hebben gemaakt voor zijn representatie. Gezien het feit dat hij zich een devotieportret van een schilder als Bosch kon veroorloven moet hij wel een behoorlijke mate van aanzien hebben genoten. Wat zeker is, is dat de geportretteerde gekarakteriseerd wordt door de wijze waarop hij afgebeeld werd. Dit geldt evenzeer voor de verstilling binnen het werk als voor de centrale plaatsing van het portret. Zijn prominente verschijning laakt desondanks iedere vorm van uiterlijk vertoon. In de centrale scène noch in de achtergrond is enige afleiding van de boodschap van rust en devotie. Deze nadrukkelijke keuzes geven het werk een aparte positie, binnen het oeuvre van Jheronimus Bosch maar ook binnen het genre van het devotieportret.



28 *Das sächsische Stammbuch. Eine Sammlung sächsischer Fürsten-bildnisse*, (Lucas Cranach de Oudere en anderen), 1500-1546, detail van *Heinrich*, fol. 50r, Dresden: Sächsische Landesbibliothek-Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB), Mscr.Dresd.R.3.

2.4 Oranten in changeant zijde

De triptiek *Gekruisigde Martelares* of de *Sint-Wilgefortistriptiek* van Jheronimus Bosch wordt gedateerd circa. 1495-1505 en bevindt zich sinds lange tijd in Italië.¹⁶⁷ In ieder geval vanaf 1664, en mogelijk al daarvoor, maakt het werk deel uit van Venetiaanse kunstcollecties. Het drieluik deelt deze herkomst met een aantal andere schilderijen van Bosch: de *Heremientriptiek* (Venetië), het *Laatste Oordeel* (Brugge) en de vier panelen *Visioenen van het hiernamaals* (Venetië).¹⁶⁸ De centrale figuur op het middenpaneel van het *Sint-Wilgefortistriptiek* is de gekruisigde en gekroonde martelares (afb. 7). Deze werd door velen als sint Julia of sint Eulalia geïdentificeerd, martelaresen die vooral in het mediterrane gebied vereerd werden.¹⁶⁹ Het onderzoek en de restauratie in 2011-2013 door het BRCP bevestigde echter de aanwezigheid van een subtiel weergegeven baard op het gezicht van de vrouw. Dit beslechtte de jarenlange discussie over de identiteit van de heilige en maakte zonder twijfel duidelijk dat het hier om sint Wilgefortis gaat, zoals voor het eerst in 1937 werd gesuggereerd door Gessler.¹⁷⁰ Wilgefortis (ook wel sint Ontkommer of Ontcommere genoemd) was de vrome dochter van een heidense koning. Zij werd van een huwelijk met een niet-christelijke man gered door een wonderlijke baardgroei. Echter, vanwege haar toegewijheid aan Christus liet haar woedende vader haar vervolgens kruisigen. In de periode dat de triptiek werd geschilderd was de verering van sint Wilgefortis wijdverspreid in Noord-Europa. Ze was populair bij groeperingen als de Broeders en Zusters van het Gemene Leven maar ook bij de adellijke elite.¹⁷¹ Ondermeer de steden Gent en Steenberghe waren centra voor de verering van Wilgefortis in de Nederlanden.¹⁷²

2.4.1 Herkomst en restauraties

Op middenpanelen van laatmiddeleeuwse en vroegmoderne triptieken werden doorgaans voorstellingen uit de jeugd van Christus, scènes uit de Passie of de maagd Maria afgebeeld.¹⁷³ Vanaf de tweede helft van de vijftiende eeuw deed daarnaast een nieuw onderwerp zijn opwachting dat snel toenam in populariteit: heiligen en dan in het bijzonder de dramatische gebeurtenissen uit hun levens. Binnen het oeuvre van Bosch is een aanzienlijk deel van de werken exclusief gewijd aan heiligen. Op vroegnederlandse triptieken met heiligen als onderwerp komen devotieportretten in het algemeen weinig voor.¹⁷⁴ Het is daarom des te interessanter dat er zich op de binnenzijde van de luiken van de *Sint-Wilgefortistriptiek* de overschilderde devotieportretten van twee mannen bevinden. Het is wel gesuggereerd dat het

drieluik voor privé-devotie bestemd was, ondermeer omdat het werk vanwege de onbeschilderde buitenzijden van de luiken niet op een altaar kon hebben gestaan.¹⁷⁵ Dit argument houdt echter geen stand omdat recent onderzoek heeft aangetoond dat de panelen zijn afgedund. Naar alle waarschijnlijkheid waren de keerzijden van de panelen oorspronkelijk met afbeeldingen in grisaille beschilderd.¹⁷⁶ Het is daarbij zeker denkbaar dat op de buitenzijden de patroonheiligen waren weergegeven van de geportretteerde mannen op binnenzijden. Ook heeft dit onderzoek eerdere suggesties kunnen weerleggen die stelden dat de luiken en het middenpaneel oorspronkelijk niet bij elkaar hoorden.¹⁷⁷ De wijding aan Wilgefortis wijst erop dat het werk bestemd was voor een specifieke kapel of altaar. Zoals later in dit hoofdstuk betoogd zal worden is de relatie tussen de devotieportretten en de heilige mogelijk gebaseerd op hun beroepsmatige activiteiten.

Volgens een rond 1550 geschreven kroniek bevond er zich in de Bossche Sint-Janskerk een schilderij met het onderwerp “Oncumera barbata”.¹⁷⁸ Deze melding wordt veel aangehaald als een mogelijke verwijzing naar de *Sint-Wilgefortistriптиiek*. Het is echter niet waarschijnlijk dat deze notitie betrekking heeft op het drieluik dat nu in Venetië is. De kroniekschrijver verbindt de naam van Jheronimus Bosch niet aan het schilderij, terwijl hij dit bij andere werken van de schilder nadrukkelijk wel doet.¹⁷⁹ De *Sint-Wilgefortistriптиiek* heeft een lange Italiaanse provenance. Het is waarschijnlijk dat de triптиiek samen met de *Heremientriптиiek*, de *Visioenen van het hiernamaals* en het *Laatste Oordeel* (tegenwoordig in Brugge) via de kunstmarkt in Italië terechtkwam.¹⁸⁰ Mogelijk werden de schilderijen in opdracht aangeschaft door agenten van de Venetiaanse kardinaal Domenico Grimani (1461–1523). Kardinaal Grimani bezat een aantal schilderijen van Bosch; het is echter niet duidelijk om welke werken het precies gaat.¹⁸¹

De *Sint-Wilgefortistriптиiek* wordt voor de eerste maal genoemd door de schilder en schrijver Marco Boschini in 1664. In de edities van 1664 en 1674 van zijn stadsgids van Venetië beschrijft hij de triптиiek, die toen te zien was in een van de gangen van het Palazzo Ducale. Boschini noemt als onderwerp een gekruisigde vrouwelijke martelares en meldt *Girolamo Basi* als de schilder.¹⁸² In de nieuwe editie van de gids uit 1733 schrijft Antonio Maria Zanetti dat het hier om een mannelijke heilige gaat en dat de correcte naam van de schilder *Girolamo Bolch* is.¹⁸³ Ook de *Heremientriптиiek* van Bosch is in deze editie opgenomen. De beide werken worden ook genoemd in de editie van de stadsgids uit 1771, geschreven door een familielid van Zanetti met dezelfde naam. De schilderijen hingen op dat moment in de Sala dei tre Capi del Consiglio dei Dieci. Zanetti

laat in het midden of de afgebeelde heilige vrouwelijk dan wel mannelijk is en noemt als de schilder *Girolamo Bosch da Bolduch*. Ook vermeldt hij de signatuur *Jeronimus Bosch* (foutief met een weggelaten ‘h’).¹⁸⁴ In 1838 verliet de *Sint-Wilgefortistriптиiek* Venetië en werd het overgebracht naar het Kunsthistorisches Museum in Wenen. Of de buitenkanten van de luiken op dat moment nog beschilderd waren is onbekend, maar toen de triптиiek in 1919 terugkeerde naar Venetië was het werk gerestaureerd en geparketteerd.¹⁸⁵ Het is mogelijk dat de beschildering van de buitenzijden verloren ging ten gevolge van de parkettering.¹⁸⁶

In 1958 werd de triптиiek tentoongesteld in het Rijksmuseum Amsterdam. Bij die gelegenheid werd het werk gedocumenteerd en gefotografeerd. Ook van de luiken werden infrarood opnamen gemaakt, vooral vanwege de aangebrachte wijzigingen die deels met het blote oog zichtbaar waren. Het onderzoek toonde op de binnenzijden van de luiken de aanwezigheid van devotieportretten aan die waarschijnlijk al in een vroeg stadium overschilderd werden. Geavanceerder onderzoek werd uitgevoerd in 1990 en 1992, tijdens restauraties van de triптиiek in het Palazzo Ducale. Een van conclusies van de technische analyse was dat er enige tijd verstreken moest zijn tussen de eerste versies en de definitieve overschildering van de portretten op de luiken.¹⁸⁷ De reden hiervoor was dat er zich tussen de verflagen vernis bevindt, net als bij het devotieportret op de *Johannes de Doper* van Bosch het geval is.¹⁸⁸ Het technisch onderzoek door het BRCP in de periode 2011–2013 heeft aangetoond aan dat het schilderproces in drie fases verliep en dat in iedere fase wijzigingen in de devotieportretten aangebracht werden. De aanpassingen in de laatste fase waren het meest ingrijpend; de portretten werden geheel overschilderd. In welke tijdspanne deze ingrepen plaatsvonden kan niet met zekerheid worden vastgesteld, maar de gebruikte stijl en techniek suggereren dat deze werden uitgevoerd in het atelier van Bosch.¹⁸⁹

Alvorens in te gaan op de devotieportretten is het zinvol om eerst een nadere blik te werpen op het middenpaneel: het onderwerp, de compositie en overige keuzes die gemaakt zijn in de weergave van de scène.

2.4.2 Het middenpaneel met sint Wilgefortis

De onderste helft van de compositie op het middenpaneel is gevuld met een menigte figuren, links en rechts van het kruis geplaatst. Aan beide zijden zijn grillige rotsformaties te zien. Het landschap in de verte, zichtbaar op de bovenste helft van het paneel, vormt de achtergrond voor de gekruisigde Wilgefortis. Het

landschap vormde voor de overschilderingen één geheel met de achtergrond op de luiken.¹⁹⁰ Het vergezicht laat een bosrijk heuvel-landschap zien met daarin een stad, gelegen aan de oevers van een rivier. In tegenstelling tot de (waarschijnlijk later toegevoegde) exotisch uitziende bouwwerken op de beide luiken heeft deze stad een Noord-Europese uitstraling. De rust van het landschap en de serene devotie van de heilige contrasteren met de hectiek van de menigte onder haar. Deze bestaat uit twee groepen mannen die in een oppositie tegenover elkaar staan. Aan de rechter (sinister) zijde aanschouwt een gezelschap van tien personen de kruisiging. Met de uitzondering van de wijzende man en de verbaasd uitziende toeschouwer naast hem, is er weinig handeling of beweging afgebeeld. De gelaatsuitdrukkingen van de overige personen zijn neutraal of peinzend. Twee leden van de groep, op de voorgrond en gekleed in exotische kostuums, vallen het meest op. De weergave van twee, vaak rijk uitgedoste mannen op die specifieke positie doet rond 1400 zijn intrede in de Nederlandse beeldtraditie van Wilgefortis voorstellingen.¹⁹¹ Met name op miniaturen komt het tweetal regelmatig voor. Het zijn figuren van autoriteit, al lijkt de precieze invulling van hun functie te variëren. In sommige gevallen is een van de mannen duidelijk een vorst, afgebeeld met kroon en scepter en hoogstwaarschijnlijk de vader van Wilgefortis. Op andere afbeeldingen hebben de figuren meer weg van officiële beampten, verantwoordelijk voor het lot van de martelares.¹⁹² Dit is ook het geval in de *Sint-Wilgefortisstriptiek* van Bosch. Dat zij op enigerwijze betrokken zijn bij de executie van Wilgefortis is evident door de prominente positie, hun gebaren en de beheerste, onaangedane uitdrukkingen. Daarentegen verkeert de dicht opeengepakte groep figuren opgesteld aan de andere zijde van het kruis in een staat van emotionele verwarring en onrust. Deze menigte is ontzet door de dramatische gebeurtenis en het lot van de heilige.¹⁹³ Bosch heeft deze, vermoedelijk rechtschapen, groep dan ook aan de dexterzijde van Wilgefortis geplaatst.

De bezweken man

Het meest opvallende personage in de linkergroep is de liggende man op de voorgrond. Kennelijk aangedaan door het lot van Wilgefortis is hij bezweken en twee monniken houden zich bezig met zijn verzorging. De jonge man wordt door zijn kleding gedefinieerd als modieus, vermogend en van aanzien. Vooral zijn uitvoerig geborduurde mi-parti hosen springt in het oog (afb. 29). Afgebeeld op zijn rechterdij is een banderol met daaronder een zittende uil op een doornetak. Dit type hosen met geborduurde decoraties, vaak met motto's, is regelmatig weergegeven op schilderijen en miniaturen uit het laatste kwart van de vijftiende eeuw.¹⁹⁴ In de meeste gevallen worden zij gedragen door modieuze jonge hovelingen als

deel van een luxueus kostuum.¹⁹⁵ De uil maakt blijkbaar deel uit van het motto van de man; deze vogel kan meerdere betekenissen hebben. Bosch gebruikt het dier meestal als vertegenwoordiger van het kwaad maar hier lijkt een referentie naar de dwaasheid van de flauwgevallen man aannemelijker.¹⁹⁶ Het trots vertoon van zijn motto met de uil en zijn kostbare, opzichtige kleding laten zijn hang naar uiterlijke praal zien. Zijn kostuum is opgesierd met nog een afbeelding van een vogel, afgebeeld op de broche die als sluiting van zijn cape fungeert. Deze vogel vormt met zijn uitgespreide vleugels en lijf een scherpe curve, van zijn lange snavel tot aan zijn puntige staart. Het dier lijkt sterk op de vogels afgebeeld door Jheronimus Bosch op de *Aanbidding door de koningen* (Madrid) en de *Tuin der lusten*. Deze vogels kunnen een feniks voorstellen, maar in de context van de *Sint-Wilgefortisstriptiek* is een andere betekenis waarschijnlijker. Zoals al eerder aan de orde is gekomen in dit hoofdstuk, wordt een pikkende vogel met een dergelijke lange, scherpe snavel in deze periode ook wel gebruikt als symbool voor *superbia* (hoogmoed) en *luxuria* (lust).¹⁹⁷ Wellicht heeft Bosch met deze symboliek de wereldse ijdelheid van de man nog eens benadrukt. De interpretaties over de betekenis van deze figuur en zijn identiteit lopen sterk uiteen.¹⁹⁸ Uitgaande van de aanname dat sint Julia werd afgebeeld, werd de man aanvankelijk vaak geïdentificeerd als de slaveneigenaar Eusebius. In de legende beschermde deze figuur sint Julia, maar hij werd dronken gevoerd en zakte in elkaar.¹⁹⁹ Nu het duidelijk is dat de martelares Wilgefortis voorstelt moet zijn herkomst binnen de beeldtraditie van deze heilige gezocht worden. Bij veel afbeeldingen van Wilgefortis is een prominent geplaatste jonge mannelijk figuur aanwezig. Afhankelijk van de versie van de legende is hij een muzikant of een tragische aanbieder van de gekruisigde prinses.²⁰⁰ Op sommige afbeeldingen richt Wilgefortis haar blik op de jonge man, die dan zijn gezicht naar haar heeft toegewend.²⁰¹ In de versie van Jheronimus Bosch is deze figuur hoogstwaarschijnlijk een verbeelding van de laatste variant, vanwege zijn emotionele reactie en zijn plaatsing in de groep personen aan de linkerzijde. Het spektakel van deze wereldse zaken raakt Wilgefortis niet meer, zij heeft haar blik naar de hemel gericht

G econcludeerd kan worden dat Jheronimus Bosch zich in de *Sint-Wilgefortisstriptiek* aansloot bij de algemene beeldtraditie van de Wilgefortislegende in de Nederlanden. Daarbij paste hij in zijn compositie verscheidene traditionele elementen aan en voegde, via de flauwgevallen man, een dramatisch narratief toe.

De weergave van textiel en patronen

Als gevolg van de vele afgebeelde hooggeplaatste personen op het middenpaneel van de *Sint-Wilgefortisstriptiek* is er een ruime

hoeveelheid kostuums te bestuderen. Daarbij kunnen twee constateringën gemaakt worden. Ten eerste kan gesteld worden dat de imaginaire vormgeving van een aantal van de kostuums typisch is voor Bosch. Ten tweede, en dit is juist ongebruikelijk voor deze schilder, is er opmerkelijke aandacht besteed aan de weergave van de verschillende soorten textiel en textielpatronen.

Met betrekking tot de eerste observatie: het betreft hier vooral de kleding van de twee mannen aan de rechterzijde. Deze lijken te zijn samengesteld uit delen van vijftiende-eeuwse adellijke kleding en interpretaties van kleding uit de Oudheid en de Oriënt. Het kostuum van de voorste man bevat duidelijk elementen van de uitrusting van Romeinse bevelhebbers.²⁰² De leren stroken van het Romeinse uniform, die gedragen werden over de bovenbenen, zijn hier verlengd tot een soort rok en de schubben van de Romeinse maliënkolder zijn verwerkt in een kledingstuk met losse zakmouwen. Vergelijkbare spatelvormige en overlappende stroken zijn ook gebruikt in Bosch' *Kruisdraging* (Escorial) waar zij verwerkt zijn in de beenbeschermers van de man rechts voor Christus (afb. 29).²⁰³ Ook de beul, geplaatst voor Christus, in de *Ecce Homo* (Boston) draagt een tuniek met een zoom van losse stroken. Dit kostuummotief wordt door Jheronimus Bosch gebruikt om in Passiescènes Romeinse beambten en dienaren aan te duiden. Het wekt daarom geen verbazing dat deze elementen ook verwerkt zijn in de kostuums van de autoriteitsfiguren betrokken bij de kruisiging van Wilgefortis. Andere delen van de kleding zijn gebaseerd op vijftiende-eeuwse kostuums. De uitdossing van de voorste man aan de rechterzijde bijvoorbeeld, bevat zakmouwen, een zijden of damasten schouderbedekking, groenblauwe brokaten mouwen en een hoed met de lange cornet. De decoratie van en op de gewaden is, eigen aan Bosch, niet realistisch maar sterk imaginair. Zo worden de zakmouwen van de zojuist beschreven figuur aan elkaar verbonden door een strook transparante stof en zijn zij versierd met ornamentale decoraties. De tweede, jongere man is gekleed in oriëntaalse gewaad dat uit tenminste drie delen lijkt te bestaan. Hij draagt een breedgerande hoed en is gewapend met een zwaard en een klein schild. Zijn wijdvallende kostuum is samengesteld uit bijzondere kostbare materialen, mogelijk fluweel of changeant zijde. De onderkant van het gewaad bestaat uit een brede strook zijde en zijn wijde overmouwen en schoudercape zijn van verschillende soorten goudbrokaat.

Zijn kostuum is niet het enige waarin herkenbaar textiel is weergegeven. Sint Wilgefortis zelf is realistischer gekleed, in een nauwe aansluitende, blauwe japon gedecoreerd met een patroon van gouden slingerende bloemen en planten. De afgebeelde

stof is waarschijnlijk zijde. Ze draagt een rood overgewaad met een strak lijfje, wijde mouwen en met lange zijsplitten in de rok. Om haar middel draagt ze een blauwe gordel waaraan een gouden broche met een grote steen is bevestigd. Dit sieraad komt sterk overeen met de broche die wordt gedragen door de man met de witte hoed in de linkerbenenhoek. Op de *Sint-Wilgefortisstriptiek* is een grote hoeveelheid figuren afgebeeld die gekleed gaan in bont, zijde, fluweel en brokaat. Deze door Bosch weergegeven personen zijn hovelingen en aristocraten. Dat kwam overeen met de realiteit: in de Nederlanden was het gebruik van brokaat voorbehouden aan de hoogste klassen van de maatschappij.²⁰⁴

Zoals al eerder gesteld lijkt Bosch bij zijn afbeeldingen van textiel en patronen vooral geïnteresseerd in het wekken van de indruk van luxueuze materialen, en niet zozeer de realistische representatie daarvan. In de *Sint-Wilgefortisstriptiek* is echter de nodige aandacht besteed aan zaken als de reflectie van licht op de stof en zelfs aan het reliëf in het brokaat. Dit is goed te zien in bijvoorbeeld de mouwen en hoed van de man in het wit aan de linkerzijde. Weliswaar zijn de brokaatpatronen sterk vereenvoudigd maar zij zijn alle verschillend en uitgevoerd met een behoorlijke mate van detaillering. Dit roept de vraag op of deze, voor Bosch uitzonderlijke, nadruk op stofweergave gerelateerd kan worden aan de opdrachtgevers: naar alle waarschijnlijkheid waren dit de mannen die geportretteerd werden op de luiken. In de volgende paragrafen zullen deze devotieportretten worden besproken. Zoals zal blijken is ook bij de portretten veel aandacht aan de kleding besteed.

2.4.3 De devotieportretten op de luiken

Zowel op het linker- als op het rechterluik van de *Sint-Wilgefortisstriptiek* is een geknielde man afgebeeld. De oranten zijn op een groter formaat weergegeven (circa 130%) dan de figuren op het middelpaneel. Dit is ongebruikelijk in het oeuvre van Jheronimus Bosch maar komt wel vaker voor bij devotieportretten, met name als de voorstelling op het middenpaneel veel personages bevat.²⁰⁵

29 Links: Jheronimus Bosch, *Sint-Wilgefortisstriptiek*, detail middenpaneel, ca. 1495-1505, olieverf op eiken paneel, 105,2 x 62,7 cm, Venetie: Gallerie dell'Accademia / Rechts: Jheronimus Bosch, *Kruisdraging*, detail, 1495-1505, olieverf op eiken paneel, 150 x 94 cm, San Lorenzo de El Escorial: Monasterio de San Lorenzo de El Escorial/Patrimonio Nacional, inv. nr. 10014739.

Wat verder opvalt bij de portretten zijn de stenen constructies, onder of voor de figuren. De mannen zijn hierdoor wat hoger in het beeld geplaatst, en de portretten vullen de onderste helft van de panelen. Op het eerste gezicht lijken deze bouwsels niet goed te passen binnen het geheel van de compositie. De stenen afscheidingen werden echter bij de overschildering intact gelaten en zorgvuldig als lage muurtjes in de nieuwe compositie verwerkt. Mogelijk hadden zij de functie om een fysieke afstand te creëren tussen de oranten en de religieuze scène; vergelijkbaar met de scheiding tussen verschillende realiteiten zoals vaak toegepast in vroegere vijftiende-eeuwse devotieportretten.



De triptiek werd in drie schilderfasen uitgevoerd en gedurende dit proces werden in het gehele werk wijzigingen aangebracht. In deze studie wordt niet ingegaan op de wijzigingen in het middenpaneel maar we zullen ons concentreren op de devotieportretten op de luiken. De overschilderde portretten zijn met het blote oog niet zichtbaar, maar opnamen via röntgen en infraroodreflectografie hebben enkele details van het schilderproces aan het licht gebracht. In de eerste fase werden de portretten geschilderd, maar de luiken werden nog niet afgemaakt.²⁰⁶ Dit gebeurde in de tweede fase, waarin de portretten tevens een aantal veranderingen ondergingen. In de derde fase werden de portretten volledig overschilderd.



Portretten in de eerste opzet

Toen Bax in 1958 de röntgen- en infraroodopnamen bestudeerde die gemaakt waren in het Rijksmuseum, stelde hij dat de man op het linkerluik zijn volle en donkere haar tot op zijn schouders droeg.²⁰⁷ Dat het hoofd van de linkerfiguur aanvankelijk onbedekt was, lijkt te worden bevestigd door de röntgenopnames gemaakt door de onderzoekers in Venetië tijdens een restauratie tussen 1990 en 1992 (afb. 30).²⁰⁸ Hierop is te zien dat de vorm rond het hoofd van de man met lichte en onregelmatige penseelstreken geschilderd is; dit doet de weergave van haar vermoeden.²⁰⁹ Met name op de infraroodreflectografie van het portret is zichtbaar

dat hij zijn haar tot net onder de kaaklijn draagt. Dit is vooral duidelijk aan de linkerzijde van zijn gelaat. In combinatie met de kleine penseelstreken aan de rechterzijde en op zijn voorhoofd duidt dit op een haarstijl die sterk overeenkomt met de andere devotieportretten van Bosch. Ook op devotieportretten door andere kunstenaars uit de Nederlanden worden mannen met gelijksoortige kapsels afgebeeld. De haardracht van de man op het linkerluik is weliswaar gebruikelijk maar het feit dat Bosch hem in de eerste versie blootshoofds afbeeldde is dat niet. Hij is daarmee de enige mannelijke persoon in de groep devotieportretten door Bosch die geen hoofddekseel draagt.



30 Jheronimus Bosch, *Sint-Wilgefortis triptiek*, röntgenopname, details, ca. 1495-1505, olieverf op eiken paneel, linkerluik 105,2 x 27,5 cm; rechterluik 104,7 x 27,9 cm, Venetië: Gallerie dell'Accademia (Soprintendenza Venezia).

De man afgebeeld op het rechterluik lijkt in eerste instantie wat ouder dan die op het pendant portret, maar deze indruk wordt vooral gewekt door zijn smallere gezicht en licht gekleurde haar. Als de man inderdaad de senior was, zoals in het verleden meerdere malen gesuggereerd is, zou een positie op het linkerluik – de wederzijde – beter hebben gepast binnen het eigentijdse decorum.²¹⁰ Hij draagt zijn haar tot onder de kaaklijn en is afgebeeld met een rond hoofddeksel met een omgeslagen rand. Zoals gezegd is lang aangenomen dat het middelpaneel een heilige afbeeldt die in Zuid-Europa vereerd werd. Bovendien bevindt de triptiek zich sinds lange tijd in Venetië. Dit leidde tot de suggestie dat de oorspronkelijke opdrachtgevers van Italiaanse of Spaanse herkomst waren.²¹¹ Verscheidene auteurs hebben gesteld dat de mannen op de devotieportretten Italiaanse kleding dragen, waarbij men zich bijna uitsluitend baseerde op het model hoofddeksel dat de man op het rechterluik draagt.²¹² Dit argument heeft echter weinig grond.

Het is inderdaad zo dat ronde hoofddeksels vaak zijn afgebeeld zijn op vijftiende- en zestiende-eeuwse Italiaanse portretten, maar deze hebben in de regel geen rand. Bovendien waren ronde hoofddeksels in de Nederlanden niet heel gebruikelijk, maar zeker ook niet uitzonderlijk. Een vergelijkbaar model uit het noorden wordt bijvoorbeeld gedragen op het *Portret van een man met een anjer* van Michael Sittow.²¹³ Ook verwant is een rond model bonnet met kleine oorflapjes (in Spanje ook wel *carmeñola* genoemd), dat in heel Europa gedragen werd.²¹⁴

Het op de röntgenfoto zichtbare beeld laat weinig details zien en het is daarom goed mogelijk dat het model van de hoed, bonnet of muts niet precies is wat het lijkt. Zo is niet uit te sluiten dat ook hier kleine oorflappen aanwezig zijn. Dergelijke bonnetten kunnen eenvoudig voor ronde mutsen met een rand kunnen worden aangezien.²¹⁵ Het is interessant dat op de *Ecce Homo* in Frankfurt, en op verscheidene variaties daarop, een dergelijke verwarring heeft plaatsgevonden. De man in het witte gewaad draagt een ronde muts, maar door de verflaag heen schemert een oorklepje, blijkbaar horend bij een eerdere versie.

De analyse van het BRCP duidt erop dat de geportretteerde op het linkerluik gekleed is in een donkerblauwe en bontgevoerde tabbaard. Daaronder is de kraag van een wambuis of *keerle* zichtbaar, gedragen over een hemd met een rode kleur en een rechte en vrij hoge neklijn. De man rechts draagt een zwarte tabbaard, met daaronder een groen hemd. Dit hemd bevat ook andere kleurelementen, die waarschijnlijk het effect van change-

ant zijde moeten weergeven. Verder stelt het onderzoek dat de rechte neklijn van zijn hemd gedecoreerd was met een geborduurde rand.²¹⁶ Dit soort kleding, met een lage rechte neklijn, wordt regelmatig weergegeven in de Noord-Europese portretkunst en was vooral wijdverspreid in Duitsland. Er zijn ook voorbeelden uit de Nederlanden, zoals bijvoorbeeld het portret van Joos van der Burch uit ca. 1493.²¹⁷ Het is echter ook mogelijk dat we op het luik van de *Sint-Wilgefortstriptiek* geen geborduurde hemdzoom zien, maar het geplooid randje van een onderhemd. Zowel de haardracht als de kostuums van de oranten lijken sterk op de portretten van tijdgenoten, zoals bijvoorbeeld die van de jonge mannen van de Korsgen Elbertzen-van der Schelling familie, geschilderd door Jacob Cornelisz. van Oostsanen (afb. 31).²¹⁸



31 Jacob Cornelisz. van Oostsanen (toegeschreven), *Schenkersportretten familie Korsgen Elbertzen - van der Schelling* (linkerzijde), detail, ca. 1500-1518, olieverf op eiken paneel, 90 x 58 cm, Amsterdam: Amsterdam Museum inv. nr. SA 7304.

De tabbaards afgebeeld door Jheronimus Bosch zijn van een type dat veel voorkomt. Daarbij lijkt het gewaad rechts een mouwloos model met armgaten, maar mogelijk gaat het om hangmouwen met armspleten; dit is niet te zien door de overschildering. Zoals ook in andere devotieportretten van Bosch het geval is, ligt de onderste helft van de tabbaards op de grond om de geknielde mannen heen gedrapeerd. Daarbij zijn de voorste, zeer hoekige plooiën in het verleden wel aangezien voor de contouren van wapenschilden.²¹⁹

Voor devotieportretten gaf men over het algemeen de voorkeur aan zwarte of donkere kleding.²²⁰ Vanaf ongeveer 1500 kwamen echter gekleurde tabbaards in de mode in de Nederlanden, en er zijn verschillende voorbeelden voorhanden van devotieportretten waarop mannen gekleed gaan in helder gekleurde tabbaards en gewaden.²²¹ Ook gekleurde hemden en andere kledingstukken zijn afgebeeld, heel vaak in het zeer populaire rood en gemaakt van kostbare materialen zoals zijde of fluweel. De dragers van deze helder gekleurde kleding zijn meestal leden van de top laag van de burgerelite en van het patriciaat uit steden als Amsterdam, Gent, Brugge en Frankfurt. Maar ook de reeds genoemde welgestelde handelaar Joris Sampson uit 's-Hertogenbosch werd geportretteerd in buitengewoon luxe kleding (afb. 8).²²²

Portretten na de aanpassingen

In de volgende fase van het schilderproces werden beide portretten aangepast, maar deze veranderingen zijn beperkt tot hun kleding. Zover als zichtbaar is op de infraroodopnamen bleven de lichamen en gelaatstrekken ongewijzigd (afb. 32). Hieruit kan geconcludeerd worden dat de portretten nog steeds dezelfde personen voorstelden en dat er in deze fase geen sprake was van een wijziging in het opdrachtgeverschap. Aan het portret op het linkerluik werd een bonnet toegevoegd en de schouders van de man werden wat verbreed. Terwijl het in de eerste versie niet duidelijk was of zijn tabbaard spleten in de mouwen had, lijkt dit in de tweede versie wel het geval te zijn. De bonnet is van het type dat veel is afgebeeld op vijftiende- en zestiende-eeuwse schilderijen. Deze is van een zacht materiaal, met een klein draadsteeltje bovenop, waarschijnlijk met ribben voor stevigheid en met een zijrand die opgeslagen is. Een vergelijkbare bonnet wordt gedragen door de orant op Bosch' *Johannes de Dooper*, maar met een hogere rand en zonder steeltje. De tabbaard van de man op de *Sint-Wilgefortistriптик* werd in de tweede fase iets verder geopend. Helaas zijn alle details van zijn wambuis op de infraroodopnamen verhuld door de ondertekening van de oorspronkelijke kraag.

Het hoofddeksel van de man op het rechterluik werd ingrijpend veranderd. De aanvankelijke ronde muts of hoed werd aangepast naar een meer gebruikelijk type bonnet. Het gekozen model verenigt in zich verschillende eigenschappen van de hoeden te zien op de devotieportretten van Bosch. De weergegeven bonnet bestaat uit een zachte bol, met een omgeslagen rand die aan de voorzijde geschulpt is. Ook bij deze man is de lijn van de schouders enigszins verbreed. Als gevolg van de wijzigingen vertonen de mannelijke oranten in de tweede fase aanzienlijk meer



32 Jheronimus Bosch, *Sint-Wilgefortistriптик*, infraroodreflectogram, details, ca. 1495-1505, olieverf op eiken paneel, linkerluik 105,2 x 27,5 cm; rechterluik 104,7 x 27,9 cm, Venetië: Gallerie dell'Accademia (Soprintendenza Venezia).

gelijkenis met de overige devotieportretten van Bosch. We weten niet wat de reden was voor de aanpassingen, maar de mannen op de *Sint-Wilgefortistriптик* maken nu een nog meer uitgesproken Nederlandse, of Noord-Europese, indruk dan voorheen. Het is in ieder geval duidelijk dat de opdrachtgever(s) aandacht hadden voor hun representaties en daar blijkbaar een mening over hadden. De ingrijpende wijzigingen vonden waarschijnlijk plaats op initiatief van deze opdrachtgevers, of zij gaven tenminste hun toestemming daarvoor.



Ondanks de overeenkomsten in haarstijlen, hoofddeksels en mantels zijn er ook verschillen tussen de kleding van de mannen op de *Sint-Wilgefortistriптик* en van andere door Bosch geportretteerden. Met exceptie van de mannen op de *Sint-Wilgefortistriптик* en de *Calvarie met schenker* beeldde Bosch de personen op zijn devotieportretten allemaal af in donkergekleurde kleding, die overigens zeer exclusief was. Een voorbeeld is het stemmig zwarte, maar kostbare damast gedragen door Peeter Scheyfve en Agneese de Gramme op de *Aanbidding door de koningen*. Helder gekleurde kleding is voor het genre op zich niet ongebruikelijk, maar binnen de groep devotieportretten van Jheronimus Bosch maakt het de mannen afgebeeld op de *Sint-Wilgefortistriптик* uitzonderlijk. De presentatie van rijkdom en de weergave van luxueuze stoffen is explicieter. Dit wordt bijvoorbeeld uitgedrukt door de helder gekleurde hemden van changeant zijde, modieus zichtbaar door de openingen in de mouwen van tabbaard. Behalve dit vertoon van kostbare kleding is er nog een andere kenmerk dat deze portretten onderscheiden van de andere devotieportretten door Bosch. Dit is het feit dat er uitsluitend twee mannen zijn geportretteerd.

Devotieportretten met twee mannen

Bij devotieportretten waar twee mannen samen zijn afgebeeld gaat het in de meeste gevallen om de portrettering van geestelijken. Voor een vergelijking met de *Sint-Wilgefortistriптик* zijn er niettemin enkele voorbeelden voorhanden van portretten van alleen seculiere personen. Een van deze schilderijen is de *Kruisafneming met schenkers en heiligen* (ca. 1515), toegeschreven aan de omgeving van Jacob Cornelisz van Oostsanen (afb.33).²²³ Geportretteerd zijn Roel de lakenkoper en zijn zoon Cornelis Roelofsz. De jongere man is daarbij, zoals gebruikelijk, geplaatst aan de sinisterrand. Wat opvalt is dat de apostel Andreas als patroon van de oudere man zijn hand vlak boven diens hoofd houdt, waarmee deze persoon extra benadrukt wordt. Mogelijk was de vader reeds overleden en was het werk als epitaaf bedoeld.²²⁴ Anders dan bij deze *Kruisafneming* het geval is, is de *Sint-Wilgefortistriптик* gewijd aan één enkele martelares en worden de mannen niet begeleid door beschermheiligen. Het is overigens niet ondenkbaar dat deze waren weergegeven op de buitenzijde van de triптик; de beschrijving daarvan is immers verloren gegaan als gevolg van de afdunning en/of parkettering.





34 Meester Lucas, *Laatste Avondmaal met portretten van schenkers als apostelen*, ca. 1550, olieverf op eiken paneel, 121 x 158,5 cm, Haarlem: Frans Halsmuseum, inv. nr. I-247.

33 Omgeving Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Kruisafname met schenkers en heiligen*, ca. 1515, olieverf op eiken paneel, 69,5 x 52 cm, Amsterdam: Museum Ons' Lieve Heer Op Solder (uitleen door Stichting Het Begijnhof).

Een ander werk met devotieportretten van twee mannen is het *Laatste Avondmaal met portretten van schenkers als apostelen* (ca. 1550) van de Meester Lucas (afb. 34).²²⁵ De mannen zijn hier niet als oranten geportretteerd, maar als apostelen. Hier is gekozen voor een combinatie van het devotieportret en het portraithistorië. De mannen, met een eigentijds voorkomen, vertonen bijzonder weinig overeenkomsten met de andere tien apostelen. Ze wijken af in houding en gebaren en er was blijkbaar een duidelijke intentie dat zij direct opgemerkt zouden worden. Christus maakt een zegenend gebaar in de richting van beiden, maar de nadruk ligt het meest op de man links. Deze figuur kijkt naar de toeschouwer terwijl zijn metgezel hem presenteert; hij is duidelijk de voornaamste van de twee. Van Bueren suggereert dat de mannen weldoeners waren van het Jans klooster in Haarlem, waar het werk waarschijnlijk voor bedoeld was.²²⁶

Een interessant werk ter vergelijking is de *Polyptiek met het Leven van Sint-Godelieve*, geschilderd in het laatste kwart van de vijftiende eeuw door een onbekende meester (afb. 35).²²⁷ Op buitenzijden van de binnenste van de tweedelige luiken zijn twee mannen afgebeeld, beiden geknield in de houding van de orant en met hun beschermheiligen achter zich. Op de buitenzijde van ieder buitenste luik is nog eens een heilige afgebeeld. Het wordt aangenomen dat de polyptiek mogelijk het altaarstuk was van het gilde van de lastdragers, de “pijnders” in Brugge: Godelieve was het schutspatroon daarvan.²²⁸ Het werk heeft de kenmerken van veel andere gilde- en broederschapsportretten, onder andere de aanwezigheid van devotieportretten op de buitenzijde en een constructie met tweedelige luiken.²²⁹ De *Sint-Wilgefortistriptiek* vertoont deze eigenschappen in het geheel niet. Er kunnen echter vraagtekens worden gesteld bij de conclusie dat de polyptiek van



het gilde van de lastdragers was. Met andere woorden, wellicht valt dit werk in dezelfde categorie als de *Sint-Wilgefortstriptiek*, waarbij de relatie tussen de geportretteerden onbekend is.

Twee andere fraaie devotieportretten van mannen, in dit geval zeker verbonden door hun beroep, zijn te zien op een van de rechterdubbelluiken van de polyptiek van het *Martelaarschap van de heiligen Crispinus en Crispinianus* door Aert van den Bossche (afb. 36).²³⁰ De linkerluiken zijn verloren gegaan, maar vanwege de positionering van de mannen op het rechterpaneel is het onwaarschijnlijk dat hun echtgenoten of vrouwelijke familieleden geportretteerd waren aan tegenoverliggende zijde. De mannen dragen op hun beurs het wapen van het Brusselse schoenmakersgilde. De opdracht was afkomstig van deze instelling die zowel het gilde als de bijbehorende broederschap omvatte. Na een aantal conflicten tussen de twee organisaties werd besloten alleen de portretten van de oudermannen van de instelling af te beelden.²³¹ In tegenstelling tot het beschreven *Godelievepolyptiek* gaat het hier zonder twijfel om een gildestuk.

Uit de bovenstaande en andere voorbeelden blijkt dat de verbinding tussen twee mannen weergegeven in devotieportretten in veel gevallen gebaseerd is op een familieband of op een professionele relatie.²³² Gezien de aard van het devotieportret in het algemeen is dit niet verrassend. De belangrijkste functies van deze werken zijn immers memorie, waar de familiegeschiedenis een essentiële factor is, en zelfpresentatie, waarbij de beroepsomgeving bepalend is. De religieuze context en bestemde locaties van de werken maken devotieportretten weinig geschikt voor de representatie van vriendschaps- of andere verhoudingen. Het vriendenportret, zo populair onder humanisten, is dan ook een type schildering van een heel andere orde. Anders dan bij een aantal van de besproken voorbeelden geven de portretten op het *Sint-Wilgefortstriptiek* zo goed als geen indicatie over de verhouding tussen de mannen. Er zijn geen wapenschilden, geen insignes en geen patroonheiligen afgebeeld die een aanwijzing kunnen geven. Wel kan zonder twijfel gesteld worden dat de man geplaatst op de voorkeurspositie, de linkerzijde, een hogere leeftijd of status had dan zijn tegenhanger op het rechterluik. Vooralsnog is er geen reden om aan te nemen dat de devotieportretten op de *Sint-Wilgefortstriptiek* afwijken van de gebruikelijke achtergrond van een gedeeld beroep of een familierelatie.

35 Meester van de Godelieve-Legende, *Polyptiek met het Leven van St. Godelieve*, gesloten, ca. laatste kwart 15de eeuw, olieverf op eiken paneel, 125,1 x 311 cm, New York: Metropolitan Museum of Art, inv. nr. 12.79.



36 Aert van den Bossche, rechterluik (van dubbele luiken) van de *triptiek van het Martelaarschap van de heiligen Crispinus en Crispinianus*, buitenzijde rechts: *Twee leden van de Brusselse schoenmakersgilde*, 1490, olieverf op eiken paneel (overgebracht op doek), 97,8 x 39,2 cm (elk paneel), Moskou: The Pushkin State Museum of Fine Arts, inv. nr. 4074.

Wilgefortis en de meerseniërs

Een mogelijke familieverwantschap is niet af te leiden uit de portretten. Er zijn echter wel aanknopingspunten voorhanden als het werk benaderd wordt vanuit het perspectief van een professionele relatie. Overigens sluit het een het ander daarbij niet uit. Het is evident dat sint Wilgefortis een speciale betekenis voor deze mannen had en de heilige vormt daarom een belangrijke aanwijzing. Dat de mannen tot een religieuze broederschap behoorden, zoals wel is voorgesteld, is weinig aannemelijk.²³³ Weliswaar beelden sommige devotieportretten leden van een broederschap af, maar niet in de hoedanigheid van hun lidmaatschap. Het zijn individuele of familieportretten waarbij de verbondenheid aan een broederschap een uiting van status is, zoals bij de *Ecce Homo* (Boston) en het eerder beschreven portret van Joris Sampson.

Een andere mogelijkheid is dat sint Wilgefortis een betekenis had voor het ambacht van de geportretteerden en/of voor het gilde waartoe zij behoorden. Er bestonden in de Nederlanden verscheidene aan Wilgefortis verbonden gilden.²³⁴ Ook bevinden zich afbeeldingen van Wilgefortis in kerken die veel gildealtaren huisvestten, zoals de Buurkerk in Utrecht en de Nijmeegse Sint-Stevenskerk. Het is van deze beide afbeeldingen, in dit geval muurschilderingen, niet bekend bij welke altaren zij hoorden.²³⁵ Interessant voor dit onderzoek is het Sint-Ontcommergilde dat in Antwerpen bestond, en waar meer documentatie over bewaard is gebleven. Dit gilde was verbonden aan een altaar van sint Christoffel en sint Ontcommer dat zich in de Onze-Lieve-Vrouwekerk bevond.²³⁶ Het altaar werd vanaf 1501-1502 gebruikt door het gilde van de kolveniers maar het was gesticht door een Sint-Ontcommergilde. Naar alle waarschijnlijkheid bestond dit gilde voornamelijk uit meerseniërs.²³⁷ Na een aantal jaren werd besloten om het altaar te delen met een andere groep gebruikers, de kolveniers. Het was zeker niet ongebruikelijk dat men overging tot een dergelijke samenwerking; dit verminderde de aanzienlijke kosten voor de verzorging van het altaar. Het gilde van de meerseniërs was een van de grootste en rijkste in de stad Antwerpen. Dit had vooral te maken met de grote en gevarieerde groep ambachtslieden die erin verenigd was: alle kleinhandelaren en kleinproducenten waren aangesloten.²³⁸

Het altaar in de Onze-Lieve-Vrouwekerk dat gewijd was aan sint Niklaas, de beschermheilige van de meerseniërs, was van oudsher voor hen het belangrijkste.²³⁹ Echter, vanwege de brede samenstelling van ambachten binnen het gilde is het zeker denkbaar dat specifieke groepen meerseniërs tevens eigen altaren stichtten, zoals het sint-Ontcommeraltaar. Er bevond zich ove-

rigens in 1502 ook een sint-Ontcommer-altaar in de Antwerpse Sint-Jacobskerk, maar het is niet bekend welke stichters hieraan verbonden waren.²⁴⁰ Dat er een binnen het Antwerpse gilde van de meerseniërs een langdurige en actieve verering van sint Wilgefortis bestond blijkt uit de rekeningenboeken. Een notitie uit 1521-1522 toont aan dat de leden deelnamen aan de Wilgefortisprocessie in Merksem, volgens oud en gevestigd gebruik. Deze delegaties waren aanzienlijk; die van 1525 telde niet minder dan 136 deelnemers.²⁴¹ Na 1534 reisden de leden niet meer gezamenlijk naar Merksem, maar het gilde stuurde wel jaarlijks een groepje gezellen met een offerandes naar de processie. Tevens schonk men in 1547 een hoeveelheid wit damast en zwart fluweel, bestemd voor een gewaad voor het beeld.²⁴²

Onder het Antwerpse hoofdambacht van de meerseniërs vielen ook de handelaren en ambachtslieden die zich bezig hielden met kostbaar textiel. Zoals eerder besproken laat de *Sint-Wilgefortisstriptiek* een voor Jheronimus Bosch ongewone hoeveelheid luxe stoffen, texturen en patronen zien. Het is daarom niet ondenkbaar dat de afgebeelde mannen meerseniërs waren, betrokken bij de textielhandel. Wellicht hoopten de geportretteerden op de bescherming van sint Wilgefortis tegen de bedreigingen, voor mens en goed, die altijd in het verschiet lagen voor hen die werkzaam waren in de handel.²⁴³ Als de *Sint-Wilgefortisstriptiek* inderdaad bedoeld was voor het altaar in de Onze-Lieve-Vrouwekerk werd het waarschijnlijk besteld vóór 1501-1502, waarna het gilde van de kloveniers er gebruik van ging maken. Jheronimus Bosch had in deze periode meer voorname opdrachtgevers die werkzaam waren in de Antwerpse textielsector. Hij schilderde omstreeks 1495 de *Aanbidding door de koningen* (Madrid) voor lakenbereider Peeter Scheyfve en zijn vrouw Agneese de Gramme. Scheyfve was overigens aangesloten bij een ander gilde: dat van de Lakenwevers.

Het is niet bekend of het drieluik ooit gefunctioneerd heeft als een gildealtaarstuk. De devotieportretten werden al spoedig aan het gezicht onttrokken en daarmee werd de zichtbare relatie met de opdrachtgever(s) verbroken. Bernard Aikema heeft gesuggereerd dat de aanpassingen mogelijk na de dood van Bosch uitgevoerd werden door een ateliermedewerker. Het doel van de overschildering was daarbij om het werk aantrekkelijk te maken voor de beoogde Italiaanse eigenaar.²⁴⁴ Dat zou in de eerste plaats betekenen dat de oorspronkelijke opdrachtgevers geheel uit beeld waren verdwenen en waarschijnlijk waren overleden. Er is echter geen overtuigende reden om aan te nemen dat het werk daarna ruim een decennium in de werkplaats verbleef. Technisch onder-

zoek heeft zowel overeenkomsten als verschillen aangetoond in de verfopbouw en de techniek van de eerste en laatste fase van de uitvoering. Daarbij is wel opgemerkt dat de laatste overschildering van de luiken weliswaar kundig is gebeurd maar, ten opzichte van het middenpaneel, met minder detaillering en precisie.²⁴⁵ Het

is daarom wel aannemelijk dat het werk, ruim voor 1516, in het atelier van Bosch door een medewerker werd aangepast voor een nieuwe koper; of dit nu de agent was van kardinaal Grimani was of andere geïnteresseerden.



- 1 Voor de gegevens van *Ecce Homo* zie Bijlage I, nr. A11; P. Waldeis, Restaurierung Bericht *Ecce Homo* Städler, 1983 (restauratierapport); Sander 1993, pp. 29-45; Sander 1995, pp. 68-71; Catalogue Raisonné 2016, pp. 224-235, nr. 11; Technical Studies 2016, pp. 182-191, nr. 11; Museo del Prado, Bosch Catalogus 2016, pp. 222-224, nr. 17.
- 2 Zie bijvoorbeeld Marijnissen 2007, p. 37.
- 3 Catalogue Raisonné 2016, pp. 232, 233; Martin Schongauer, *Ecce Homo*, ca. 1475-1480, gravure 162 x 112 mm. Geraadpleegd exemplaar: New York: Metropolitan Museum, George Khuner Collection, bequest of Marianne Khuner, inv. nr. 1984.1201.39.
- 4 De Rock 2011, pp. 37, 38.
- 5 Anoniem (mec), *De Passie van Christus*, ca. 1490-1500, olieverf op eiken paneel, 93 x 70 cm, Utrecht: Museum Catharijneconvent, inv. nr. RMCC 5375.
- 6 Anoniem, *Ecce homo* (met birgittines), ca. 1520, olieverf op eiken paneel, 52,7 x 38,6 cm, Uden: Museum Krona inv. nr. 0033 (Bruikleen Rijksmuseum Amsterdam).
- 7 Hans Holbein de Oude, *Ecce Homo*, 1501, diverse technieken, vuren paneel, 166,5 x 150,1 cm, Frankfurt am Main: Städel Museum inv. nr. HM11 (Permanente leen sinds 1922 van het Historisches Museum Frankfurt am Main). Boven Christus: ECCE HOMO, boven Pilatus: QUID ENIM MALEFICET, boven de menigte: ·CRVCIFIGE· EVM· TOLLE·TOLLE· en ·SI· HVNC· DIMITTIS· NO[N]· ES· AMICVS· CESAR[IS].
- 8 Hymans 1889, pp. 416, 419; Maeterlinck gebruikt de naam 'De Crombrugge-Pycke', Maeterlinck 1900, p. 68.
- 9 Hymans 1889, p. 419; volgens Van Mander gebruikte Herri met de Bles de uil als signatuur; Maeterlinck 1900, pp. 69-70.
- 10 Elsig heeft echter gesuggereerd dat het werk gemaakt zou kunnen zijn door de werkplaats van Bosch, Elsig 2001, p. 98 en 2004, p. 155.
- 11 Maeterlinck 1900, p. 74.
- 12 Friedländer 1934, p. 91; Sander 1993, p. 32.
- 13 Sander 1993, p. 33.
- 14 Maeterlinck 1900, p. 68; Catalogue Raisonné 2016, p. 224. Vóór 1889 was het in de collectie van de familie Della Faille (Antwerpen/Gent), daarna in de Gentse collectie van baron De Crombrughe de Picquendaale. De moeder van de baron stamde uit de familie Pycke.
- 15 Marijnissen 2007, p. 368; Catalogue Raisonné 2016, p. 227.
- 16 Koldewij, Vandenbroeck en Vermet 2001, pp. 31, 32.
- 17 Baldass 1926, p. 112 noot 14.
- 18 Waldeis 1983, p. 2; Sander 1993, p. 33.
- 19 Waldeis 1983, p. 3. "Eine Untersuchung der Farbschichtreste der Stifterfiguren ergab, dass diese ganz sicher von Bosch selbst in einem Arbeitsprozess aufgetragen waren. Die übrige Komposition endet knapp unter den Randzonen dieser orig. Farbschichtreste des Stifterfiguren, die Komposition ist also zuvor nicht durchgemalt gewesen."; Technical Studies 2016, pp. 186, 188, 191.
- 20 Sander 1995, p. 71.
- 21 Waldeis 1983, p. 2.
- 22 Silva Maroto 2016, p. 41 en p. 69 noot 145. Silva Maroto suggereert dat de vrouwelijke portretten wellicht de compositie verstoorden en dat daarom alle devotieportretten van het werk werden verwijderd.
- 23 Van Schoute, Verougstraete and Garrido 2001, p. 110.
- 24 KIK/IRPA, Balat database object nr: 152329.
- 25 Met dank aan Daan van Heesch van het Illuminare - Studiecentrum voor Middeleeuwse Kunst (Universiteit Leuven) die ruimhartig zijn ideeën over het werk met mij deelde en mij in contact bracht met de nieuwe eigenaars.
- 26 Dendrochronologisch onderzoek werd uitgevoerd door dr. Peter Klein op 12 maart 2018.
- 27 Der Kinderen-Besier 1943, pp. 32, 76.
- 28 Van Dijk 1973, pp. 117-120; Schuttelaars 1998, p. 383; Catalogue Raisonné 2016, p. 411.
- 29 Marijnissen 2007, p. 368.
- 30 Marijnissen 2007, p. 368 noot 506; Koldewij, Vandenbroeck en Vermet 2001, p. 172; Catalogue Raisonné 2016, p. 228.
- 31 Sander 1995, p. 70.
- 32 Unverfehrt 1980, onder andere pp. 90, 107, 145 en nrs. 242, 244, 262, 263.
- 33 Bij de verwijzing naar Christus zouden de letters Ihc of Ihs moeten zijn, het Griekse monogram voor zijn naam.
- 34 IIsink, Koldewij en Spronk 2018, pp. 69, 71.
- 35 Friedländer 1917, p. 212.
- 36 Van Thiel 1976, p. 136, nr. A4252; Rijksmuseum catalogue entry: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-4252/catalogus-entry> 'Copy after Jheronimus Bosch, *Ecce homo*, ca. 1530 - ca. 1550', in J.P. Filedt Kok (ed.), *Early Netherlandish Paintings*, online coll. cat. Amsterdam 2010 [geraadpleegd 9-11-2016].
- 37 Technical Studies 2016, p. 446.
- 38 Catalogue Raisonné 2016, p. 232.
- 39 Unverfehrt 1980, pp. 90, 98.
- 40 Zie ook Technical Studies 2016, p. 446. Onderzoek van de verflagen bevestigt dat de figuur inderdaad later is toegevoegd.
- 41 Met dank aan Micha Leeftang (Museum Catharijneconvent).
- 42 Zie, naast de prent van Israhel van Meckenem (ca. 1480), onder andere: Meester van Delft, *Ecce Homo*, ca. 1503, houtsnede, 106 x 145 mm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-OB-2090; Jacob Cornelisz. van Oostsanen, *Christus aan het volk getoond* (*Ecce Homo*), 1523, houtsnede, 112 x 78 mm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. BI-1894-3729-35.
- 43 Zie bijvoorbeeld: Pieter Coecke van Aelst (I), *Ecce Homo*, ca. 1530-1550, 224 x 177 mm, zwart krijt, pen, bruine inkt, Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, inv. nr. MB 1958/T 10 (PK); Pieter de Jode (I), naar Maerten de Vos, *Christus aan het volk getoond* (*Ecce Homo*), 1585, gravure, 205 x 128 mm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-1988-312-315; Johannes Wierix, naar Pieter van der Borcht (I), *Christus aan het volk getoond*, 1581, gravure, 118 x 77 mm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-1904-143; Johannes Wierix, *Ecce Homo*, 1585, gravure, 164 x 112 mm,

- Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-1906-2177.
- 44 Bergström 1956, pp. 53-63. Met dank aan Ron Spronk voor deze suggestie.
- 45 Een dergelijke gevangene is afgebeeld door onder andere: Hans Sebald Beham, *Spes (Hoop)*, 1539, gravure, 39 x 26 mm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-OB-10.848; Heinrich Vogtherr (I), *Spes (Hoop)*, 1545, houtsnede, 235 x 334 mm, Gotha: Herzogliches Museum (Landesmuseum); Pieter Breughel (I), *Spes (De hoop)*, gravure, 211 x 295 mm Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nr. BdH 15039 (PK).
- 46 Eisler heeft dit werk incorrect beschreven als de kopie in het Rijksmuseum, Eisler 1961, p. 37.
- 47 RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, BD/ONS/Foto-archief M.J. Friedländer (img. nr. 000011689). Friedländer noteerde op de achterzijde van de foto: "P.M. Turner / Grafton Street / 6. XI. 1928".
- 48 Het restauratierapport van het Städel Museum (1983) vermeldt een kopie van de *Ecce Homo* in het Museum van Maerlant, Damme (België). De collectie van dit museum raakte verspreid in de jaren tachtig van de vorige eeuw en werd deels verkocht in 1998. Er bevond zich echter geen *Ecce Homo* of werk naar Bosch onder de verkochte schilderijen, noch wordt iets dergelijks vermeld in de catalogus van C.J. Neuhuys, *La Salle du Téméraire, catalogue rédigé à l'occasion des cérémonies de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York, dans la maison du Bailli à Damme* (Damme: 1968). Met dank aan dhr. Jan Hutsebaut, medewerker Erfgoed Gemeente Damme.
- 49 <https://www.codart.nl/guide/agenda/case-study-ecce-homo/>
- 50 Naar Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, ca. 1565, olieverf op eiken paneel, 51 x 73 cm, voorheen particuliere verzameling Antwerpen, huidige locatie onbekend. Geveild 23.10.2018, Palais Dorotheum Vienna, lot 11. <https://www.dorotheum.com/en/auctions/current-auctions/kataloge/list-lots-detail/auktion/13462-old-master-paintings/lotID/11/lot/2457873-circle-of-hieronymus-bosch.html?currentPage=1&img=0> [geraadpleegd 05-10-2018].
- 51 Zie ook Unverfehrt 1980, p. 31.
- 52 Monnas 2008, pp. 39, 137.
- 53 Goddard 1985, pp. 401-417; Van Duijn en Roeders 2012, pp. 1-28; Van Duijn 2013.
- 54 Van Duijn en Roeders 2012, p. 3.
- 55 Duits 2001, pp. 62-64.
- 56 Goddard 1985, p. 408.
- 57 Duits 2001, pp. 84, 184.
- 58 Zie ook Catalogue Raisonné 2016, p. 211.
- 59 Monnas 2008, p. 126.
- 60 Monnas 2008, p. 128; Von Falke 1913, p. 109.
- 61 Geelen en Steyaert 2011, pp. 80, 81.
- 62 Van Duijn en Roeders 2012, p. 2. Van Duijn stelt dat de term granaatappel (pomegrate) niet zozeer verwijst naar de vorm van de vrucht maar naar een type ontwerp. Dit bestaat uit een grote plantaardige vorm omringd door kleinere motieven.
- 63 Brand Philip 1953, p. 279 noot 52; Bax 1961, pp. 24-26.
- 64 Monnas 2008, pp. 217-222.
- 65 Duits 2001, p. 50.
- 66 Catalogue Raisonné 2016, p. 415 noot 5.
- 67 Johannes 19, vers 23-24.
- 68 De kwaliteit van het beschikbare beeldmateriaal van de overige kopieën is niet goed genoeg om te kunnen zien of de stof van de kraag als brokaatstof is weergegeven.
- 69 Voor de gegevens van *Johannes de Doper* zie Bijlage I, nr. A5; Fúster Sabater 1996, pp. 77-86; Koldewey, Vandenbroeck en Vermet 2001, pp. 70-78, 94-95; Vandenbroeck 2002, pp. 323-324; Catalogue Raisonné 2016, pp. 160, 162-179, nr. 5; Technical Studies 2016, pp. 108-117, nr. 5; Museo del Prado, Bosch Catalogus 2016, pp. 260-262, nr. 28.
- 70 Catalogue Raisonné 2016, pp. 57, 58; Technical Studies 2016, p. 109. Als de groeirichting bekend is kan worden vastgesteld of de jonge kant van de plank bewaard is gebleven bij de voeg tussen de planken. Het verdwijnen van jaarringen is dan niet per definitie problematisch.
- 71 Voor de gegevens van *Johannes op Patmos / Passiataferelen* zie Bijlage I, nr. A6.
- 72 Technical Studies 2016, p. 118.
- 73 Mayer 1919-1920, p. 244.
- 74 Technical Studies 2016, pp. 108, 115.
- 75 Onder andere; Fúster Sabater 1996, p. 79.
- 76 Technical Studies 2016, p. 114.
- 77 Fúster Sabater 1996, pp. 79, 81; Catalogue Raisonné 2016, p. 172; Technical Studies 2016, pp. 114-115.
- 78 Fúster Sabater 1996, p. 83; Catalogue Raisonné 2016, p. 172.
- 79 Koreny 2003, pp. 58, 59; Catalogue Raisonné 2016, pp. 332, 333. Koreny, bijvoorbeeld, ziet een sterke overeenkomst tussen deze plant en een plant die is weergegeven op de *Hooiwaagen* (Madrid), een werk dat hij toeschrijft aan een medewerker van Bosch.
- 80 Zie ook de reconstructie in Fúster Sabater 1996, pp. 85-86.
- 81 Gerard David, *Het oordeel van Cambyzes*, olieverf op eiken paneel, 159,4 x 182,2 cm, Brugge: Groeningemuseum, inv. nr. 0000. GRO0040.I-0041.I.
- 82 Technical Studies 2016, p. 114.
- 83 Von Baldass 1943, p. 243; in de editie van 1959 (p. 239) suggereerde hij een diptiek; Catalogue Raisonné 2016, p. 179 noot 11.
- 84 Koldewey, Vandenbroeck en Vermet 2001, pp. 70-78, 94-95; Vandenbroeck 2002, p. 324; Catalogue Raisonné 2016, pp. 164-171.
- 85 Hand, Metzger en Spronk 2006, pp. 2-4; Campbell 2006, pp. 37-41; Van der Velden 2006, pp. 126-128.
- 86 Hand, Metzger en Spronk 2006, p. 7-9.
- 87 Zie bijvoorbeeld: Adriaen Isenbrant, *Portretten van Joris van de Velde, Barbara le Maire en hun kinderen*, 1521, linkerluik van het *díptiek van Onze-Lieve-Vrouw der Zeven Weeën*, olieverf op eiken paneel, 144 x 143 cm, Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. nr. 2592.
- 88 Catalogue Raisonné 2016, p. 173.
- 89 Fúster Sabater 1996, pp. 83-84; Silva Maroto 2016, pp. 41-42.
- 90 Catalogue Raisonné 2016, p. 173.
- 91 Koldewey (Van Oudheusen en Vos) 2001, p. 115.
- 92 Fúster Sabater 1996, p. 83; Technical Studies 2016, p. 115.
- 93 Halsema-Kubes 1980, p. 39.
- 94 Technical Studies 2016, p. 114.
- 95 Fúster Sabater 1996, p. 83.
- 96 Fúster Sabater 1996, p. 81.
- 97 Fúster Sabater 1996, p. 77; zie ook Fischer 2013, p. 28.
- 98 Zie bijvoorbeeld: Meester E.S., *Johannes de Doper* in de woestijn, 1466, gravure op bruin papier, d. 184 mm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-OB-967.
- 99 Deel van deze tekst werd eerder gepubliceerd: Van Wamel 2019, pp. 280-285. Zie voor de gegevens van *Calvarie met schenker* Bijlage I, nr. A15; Stroo en Syfer-d'Olne 2001, pp. 70-83; Catalogue Raisonné 2016, pp. 268-277, nr. 15; Technical Studies 2016, pp. 222-229, nr. 15.
- 100 Zie ook Koldewey 2016 (Essays in honour of Sible de Blaauw), pp. 278-295.
- 101 De database Medieval Memoria Online (MeMO), bijvoorbeeld, bevat veel voorbeelden van Kruisigingsscènes met devotieportretten, in vele variaties. <https://memodatabase.hum.uu.nl>.
- 102 Friedländer 1934, p. 95.
- 103 Technical Studies 2016, p. 222.
- 104 Stroo en Syfer-d'Olne 2001, p. 71; Het werk werd in 1909 geveild en verworven door de heer Franchomme. In 1952 verkocht de weduwe Franchomme-Van Halteren het paneel aan de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.
- 105 Tolnay 1937, p. 23, pl. 122; Elsig 2004, p. 104.
- 106 De Tolnay 1937, pp. 14, 23; Van Dijk 2001, pp. 17-19; Fischer 2009, p. 83. Zie ook Koldewey 2003, p. 444.
- 107 Ninane 1963, p. 62; Stroo en Syfer-d'Olne 2001, p. 77; Elsig 2004, p. 104; Marijnissen 2007, p. 346.
- 108 Koldewey 2016, pp. 287, 294.
- 109 Gerlach 1975, p. 90.
- 110 In de inventaris van Johan de Backers de Oudere en Margaretha Antonisdr. van Schijndel is opgenomen "een schilderij op paneel wesende de kruisiginghe Christi, gedaen door Jeronimus Bos met den houte lijst", Koldewey 1990, p. 364; Koldewey, Vandenbroeck en Vermet 2001, p. 81.
- 111 Koldewey, Vandenbroeck en Vermet 2001, p. 81. Het andere werk is de Verzoeking van de Heilige Anthonius naar Bosch; kopie naar Jheronimus Bosch, *Verzoeking van de heilige Antonius de Grote van Egypte*, 16de eeuw, olieverf op eiken paneel, 71 x 88 cm, Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, inv. nr. 25.
- 112 Friedländer 1934, p. 86.
- 113 Koldewey, Vandenbroeck en Vermet 2001, p. 94; Marijnissen 2007, p. 346.
- 114 Friedländer 1934, p. 95.

- 115 Van Schoute 1994, p. 188.
- 116 Zie bijvoorbeeld de Catalogue Raisonné 2016, p. 272.
- 117 Elsig 2004, p. 104.
- 118 Catalogue Raisonné 2016, p. 274; Gerlach heeft voorgesteld dat het paneel mogelijk deel uit zou hebben gemaakt van een triptiek, samen met de Zondvloedpanelen. Deze suggestie heeft geen navolging gekregen, mede omdat er geen compositionele aanwijzingen zijn dat er luiken aanwezig zijn geweest. Gerlach 1975, p. 90.
- 119 Wattel 2001, p. 11.
- 120 Een dergelijke functieverandering vond plaats bij het werk van Jan van Eyck, *De Madonna met Kind en kanselier Rolin*, olieverf op eiken paneel, ca. 1435, 66 x 62 cm, Parijs: Musée du Louvre, inv. nr. 1271; Belting 1994, pp. 67.
- 121 Technical Studies 2016, p. 222.
- 122 Zie ter vergelijking Hans Memling, *Triptiek van Jan Crabbe*, ca. 1467-1470, olieverf op eiken paneel, Vicenza: Museo Civico Vicenza, inv. nr. A297 en Jan Provoost (toegeschreven), *De kruisiging*, ca. 1495, olieverf op eiken paneel, 33,3 x 27,3 cm, New York: Metropolitan Museum, inv. nr. 1982.60.21.
- 123 Stroo en Syfer-d'Olne 2001, p. 74; Marijnissen 2007, p. 346; Technical Studies 2016, p. 229.
- 124 De Vrij 2012, pp. 249-250.
- 125 Zowel Stroo en Syfer-d'Olne (2001, p. 79) als de Catalogue Raisonné (2016, p. 271) hebben stilistische overeenkomsten opgemerkt in de weergave van de gelaatstreken en het landschap.
- 126 Stroo gebruikt de term *bas de chausses* voor de kousen en *haut de chausses* voor het bovenste deel, de broek. Stroo en Syfer-d'Olne 2001, p. 74.
- 127 Marijnissen 2007, p. 348.
- 128 Der Kinderen-Besier 1933, p. 56; Stroo en Syfer-d'Olne 2001, p. 77.
- 129 Fischer 2013, p. 240.
- 130 Pastoureaux 1991, pp. 36-39.
- 131 Pastoureaux 1991, pp. 36, 42.
- 132 *De Eenhoorn wordt gedood en naar het kasteel gebracht* (uit de serie tapijten *De Jacht op de Eenhoorn*), 1495-1505, wol, zijde, zilveren en gouden inslag, 368,3 x 388,6 cm, New York: The Cloisters, inv. nr. 37.80.5.
- 133 Klemettilä 2005, p. 114.
- 134 Zie bijvoorbeeld Albrecht Altdorfer, *Onthoofding van Sint Catherina*, 1505-1510, olieverf op eiken paneel, 57 x 36,5 cm, Wenen: Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. nr. GG 6426 en Hans Holbein de Oude, Hoogaltaar van de dominicanenkerk Frankfurt, binnenzijde van buitenste luiken, *de Passie van Christus: Doornenkroning*, 1501, diverse technieken, vuren paneel, 166,5 x 150,7 cm, Frankfurt am Main: Städel Museum inv. nr. HM12 (Permanente leen sinds 1922 van het Historisches Museum Frankfurt am Main).
- 135 Klemettilä 2005, p. 115.
- 136 Albrecht Bouts, *Oprichting van het kruis* (mid-denpaneel Passion-Christi-triptiek), eind 15de eeuw, olieverf op eiken paneel, 130,9 x 62 cm, Bregenz: Klooster Wettingen-Mehrerau; Meester van de Godelieve-Legende, *Godelieve-triptiek*, laatste kwart 15de eeuw, olieverf op eiken paneel, 125,1 x 311 cm, New York: Metropolitan Museum of Art, inv. nr. 12.79.
- 137 Zie onder andere Gerlach 1988, p. 163.
- 138 Pastoureaux 1991, pp. xi, xii. Onder andere Marijnissen heeft gesuggereerd dat de het kostuum van de man op de *Calvarie met schenker* een persoonlijke smaak zou kunnen zijn, Marijnissen 2007, p. 348.
- 139 Michel Pastoureaux, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris: 2004, p. 18, als geparafraseerd in: Klemettilä 2005, p. 124.
- 140 Voor het voorkomen van de heraldische kleuren zwart en rood in de omgeving van 's-Hertogenbosch zijn de wapenboeken van de Lieve Vrouwe Broederschap de voor de hand liggende bron van informatie. In dit zeventiende-eeuwse register zijn inderdaad verschillende heraldische schilden opgenomen met de kleuren rood en zwart, maar in alle gevallen als een wit (zilver) en rood patroon op een zwart schild. Bovendien draagt geen van de leden van de families die deze kleuren voeren, en die rond 1500 geregistreerd werden, de naam Peter of Petrus.
- 141 Zuidelijke Nederlanden (Antwerpen), *Laatste Oordeel met de zeven werken van barmhartigheid en de zeven doodzonden (Afgunst)*, ca. 1500, olieverf op eiken paneel, 115 x 125 cm, Antwerpen: Maagdenhuismuseum, inv. nr. 134.
- 142 Voor de gegevens van *De Landloper*, zie Bijlage I, nr. A19.
- 143 Van der Coelen en Lammertse 2005, pp. 118, 129; Catalogue Raisonné 2016, p. 321; Lammertse 2016, p. 294.
- 144 Cropper 1997, p. 65.
- 145 Geertgen tot Sint Jans, *De aanbidding door de koningen*, ca. 1485, olieverf op eiken paneel, 111 x 69 cm (middenpaneel), Praag: Národní Galerie.
- 146 Der Kinderen-Besier 1933, pp. 60 (fig.4), 68.
- 147 Der Kinderen-Besier 1933, pp. 49, 55-56.
- 148 Zie bijvoorbeeld: Geertgen tot Sint Jans (omgeving van), *De boom van Jesse*, ca. 1500, olieverf op eiken paneel, 89,8 x 60,6 cm, Amsterdam: Rijksmuseum inv. nr. SK-A-3901; Antwerpse meester, *Bruijloft te Kana*, ca. 1490-1500, collectie Rudolf August Oetker; Anoniem, miniatuur op vellum, *Miscellanea-manuscript voor Raphael de Mercantellis*, ca. 1500, Gent: St.Baafskathedraal.
- 149 Friedlander 1934, p. 95; Wattel 2001, p. 17 noot 5.
- 150 Jan Jansz Mostaert, *Triptiek met het Laatste Oordeel en de schenker Anna van Noordwijk en haar familie*, ca. 1514, olieverf op eiken paneel, 109 x 71 cm (middenpaneel); 115 x 35 cm (luiken). Bonn: Rheinisches Landesmuseum; Meester van Alkmaar, Linkerluik van een memoriewerk met acht mannenportretten, waarschijnlijk Willem Jelysz van Soutelande en familie, met Jacobus de Meerdere (binnenzijde luik), ca. 1515-1520, olieverf op eiken paneel, 101 x 35,5 cm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-1188-A.
- 151 Zie bijvoorbeeld de afbeelding van huurlingen: Diebold Schilling de Jonge, *Luzerner Chronik*, fol. 327v, 1513, perkament, Luzern: Korporation Luzern, S 23.
- 152 Zijlstra-Zweens 1988, p. 120-122. Zie bijvoorbeeld de regelgeving van Dordrecht in 1502-1503, in Van de Wall 1775, pp. 785-786.
- 153 De militaire klasse die het meest bekend is als dragers van strepen is die van de Duitse en Zwitserse Lansquenets of Landsknechte. De orant vertoont echter geen enkel kenmerk van deze vaak extravagant geklede lansknechten. Voorbeelden deze soldaten zijn te zien in prenten van Sebald Beham, zoals Sebald Beham, Erhard Schön, Niklas Stoer en Peter Flötner, *Büchsenmayster*, ca. 1530, hout-sneede, waterverf en boekdruk, Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nr. MB 2010/iQ (PK).
- 154 Meester van het Johannes-Altaar, *De vlucht van Elisabeth*, 1510-1520, olieverf op eiken paneel, 132 x 95 cm, Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nr. 2117 (OK)
- 155 Stroo en Syfer-d'Olne 2001, p. 77; Catalogue Raisonné 2016, p. 274.
- 156 Der Kinderen-Besier, 1933 p. 77 en fig. 25A; "De kalot was een het geheele achterhoofd en een gedeelte van het voorhoofd strak omsluitend kapje van wollen stof. Soms had zij kinbanden (...) Zij was aldus een praktische hoofdbedekking voor krijgslieden en mannen uit het volk" (...) "dienden ook om onder den helm, tusschen het hoofd en het harde ijzer, een zachte laag te vormen".
- 157 Bernard van Orley, *Haneton-triptiek*, linkerluik, 1520, olieverf op eiken paneel, 87 x 48 cm (luik), Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. nr. 358.
- 158 Meester van Alkmaar, Het huisvesten van vreemdelingen, deel van *De zeven werken van barmhartigheid*, 1504, olieverf op eiken paneel, 103,5 x 56,8 cm (totaal), Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-2815-5.
- 159 Pacht 2010, p. 217; Geertgen tot Sint Jans, *De bewening van Christus*, ca. 1484, olieverf op eiken paneel, 175 x 139 cm, Wenen: Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. nr. GG 991.
- 160 *De eenhoorn wordt gevonden* (uit de serie tapijten *De Jacht op de Eenhoorn*), 1495-1505, wol, zijde, zilveren en gouden inslag, 368,3 x 388,6 cm, New York: The Cloisters, inv. nr. 37.80.5.
- 161 Stroo en Syfer-d'Olne 2001, p. 74.
- 162 De term *hoycke*, *hoyke* of *huik* wordt gebruikt door Dubbé om een cape aan te duiden (zowel een lang als kort model) met spleten als armopeningen. Dubbé 1993, p. 439.
- 163 Der Kinderen-Besier 1933, pp. 60, 88.
- 164 *Das sächsische Stammbuch. Eine Sammlung sächsischer Fürstenbildnisse* (Lucas Cranach de Oudere en anderen), 1500-1546, Dresden: Sächsische Landesbibliothek-Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB), Mscr. Dresd.R.3, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-ppn2807364441>.
- 165 *Das sächsische Stammbuch* 1500-1546, fol. 50r *Heinrich*, Dresden: Sächsische Landesbibliothek-Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB), Mscr.Dresd.R.3.

- 166 Een voorbeeld van het eerste geval is de jonge edelman afgebeeld als soldaat: Pontormo (Jacopo Carucci), *Portret van een hellebaardier* (Francesco Guardi?), 1528-1530, olieverf (of olieverf en tempera) op paneel, overgezet op doek, 95,3 x 73 cm, Los Angeles: J. Paul Getty Museum. Er is een voortgaande discussie over de identiteit van de geportretteerde. De man werd enige tijd geïdentificeerd als Cosimo I de' Medici; het Getty Museum, de huidige eigenaar van het werk, suggereert Francesco Guardi. Zie ook; Christie's New York catalogue, *An important painting by Pontormo from The Collection of Chauncey D. Stillman*, Wednesday may 31, 1989 en Cropper 1997; Koldewij 2006, p. 7; een voorbeeld van het tweede geval is: Jan Jansz Mostaert, *Portret van een Afrikaanse man*, ca. 1525-1530, olieverf op eiken paneel, 30 x 20,3 cm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-4986; zie bijvoorbeeld J.P. Filedt Kok en M. de Winkel 2005, pp. 381, 382 en Koldewij 2006, pp. 55-56. Deze man maakte als lid van de lijfwacht deel uit van de entourage van Karel V en het zal vooral zijn exotische uiterlijk zijn geweest dat hem een speciale positie verschaftte.
- 167 Voor de gegevens van de *Sint-Wilgefortis-triptiek*, zie Bijlage I, nr. A8; Bax 1961; Rossi Manaresi en Tucci 1992, pp. 183-186; Catalogue Raisonné 2016, pp. 188-197, nr. 8; Technical Studies 2016, pp. 138-153, nr. 8; Museo del Prado, Bosch Catalogus 2016, pp. 272-275, nr. 32; Aikema 2017, pp. 108-11, nr. 1.
- 168 Voor de gegevens van de *Heremietentriptiek*, zie Bijlage I, nr. A2; Catalogue Raisonné 2016, pp. 122-131, nr. 2. Voor de gegevens van het *Laatste Oordeel*, zie Bijlage I, nr. A16; Martens 2013, pp. 191-207; Catalogue Raisonné 2016, pp. 278-288, nr. 16; Aikema 2017, pp. 111-114, nr. 3. *Visioenen van het hiernamaals*, zie voor de gegevens Bijlage I, nr. A18; Catalogue Raisonné 2016, pp. 308-315, nr.18; Aikema 2017, pp. 114-119, nr. 4.
- 169 Catalogue Raisonné 2016, p. 190; Technical Studies 2016, pp. 138, 151; voor de discussie rondom de identiteit van deze heilige zie onder andere Bax (1961) en Slatkes (1975).
- 170 Gessler 1937, pp. 169-173
- 171 Friesen 2001, p. 51.
- 172 Gessler 1937, p. 31; W. van Ham, Steenbergen, *H. Ontcommer (Wilgefortis)*, <http://www.meertens.knaw.nl/bedevaart/> [geraadpleegd 14-03-2017].
- 173 Nielsen Blum 1969, p. 99; Laemers 2001, pp. 77, 78.
- 174 Nielsen Blum 1969, p. 100.
- 175 Vandenbroeck 2001 (Catalogus Boijmans van Beuningen), p. 172.
- 176 Technical Studies 2016, pp. 138, 149; Catalogue Raisonné 2016, p. 188.
- 177 Technical Studies 2016, p. 141. De suggestie dat de panelen niet bij elkaar horen werd gedaan door, onder andere: Aikema 2001, p. 29; Vandenbroeck 2001 (Catalogus Boijmans van Beuningen), p. 171.
- 178 BoschDoc entry 28342: *Laus Phani Busciducensi*, Brussel: Brussel, Koninklijke Bibliotheek, HS 8471-75, fol. 23r; Schutjes 1873, p. 777, item 14; Gerlach 1988, p. 58; Desmense 1995, p. 27.
- 179 Catalogue Raisonné 2016, p. 196
- 180 Zie voor de gegevens van *Laatste Oordeel*, Bijlage I, nr. A16; Martens 2013, pp. 199-203; Catalogue Raisonné 2016, pp. 278, 282; Borchert 2016, p. 321.
- 181 Aikema 2001, p. 26; Catalogue Raisonné 2016, p. 278. Ook in latere beschrijvingen van schilderijen in het bezit van de familie Grimani wordt de *Sint-Wilgefortis-triptiek* niet genoemd. Omdat in de inventarissen de *Heremietentriptiek* en de *Visioenen van het hiernamaals* echter wel identificeerbaar zijn, wordt aangenomen dat ook de *Sint-Wilgefortis-triptiek* zich in deze collectie bevond.
- 182 Boschini 1664, p. 24.
- 183 Zanetti 1733, p. 109.
- 184 Zanetti 1771, p. 491.
- 185 Het werk was tussen 1919 en 2011 in het Palazzo Ducale en sinds 2011 bevindt het zich in Gallerie dell'Accademia.
- 186 Catalogue Raisonné 2016, p. 190; Technical Studies 2016, p. 140.
- 187 Rossi Manaresi en Tucci 1992, p. 186.
- 188 Fúster Sabater 1996, pp. 79, 81; Catalogue Raisonné 2016, p. 172; Technical Studies 2016, pp. 114-115.
- 189 Catalogue Raisonné 2016, p. 194; Technical Studies 2016, pp. 138, 148.
- 190 Catalogue Raisonné 2016, p. 191; Technical Studies 2016, p. 148.
- 191 Friesen 2001, pp. 49, 50; voorbeelden zijn te zien in Schnürer en Ritz 1934, fig. 19 en 86 en in: *Getijdenboek*, Brugge, ca. 1440, New York: Pierpont Morgan Library, MS W.3 fol. 200v.
- 192 Gessler 1937, pp. 10-13; Catalogue Raisonné 2016, p. 190.
- 193 In Franse en Duitse geschreven bronnen over de legende van Wilgefortis wordt de menigte respectievelijk gedood door een storm of kwamen zij tot bekering door de dood van Wilgefortis, Gessler 1937, p. 173; Bax 1961, pp. 31-33, 36.
- 194 Zie bijvoorbeeld de man in de rechterbenedenhoek in: Pedro Berruguete, *Sint Dominicus en de Albigenzers*, ca. 1493-1499, olieverf op paneel, 122 x 83 cm, Madrid: Museo Nacional del Prado, inv. nr. P00609; voorbeelden van miniaturen zijn: Raoul Lefèvre, *Recueil des Histories de Troye* (miniatuur: huwelijk van Jupiter en Juno), Vlaanderen, na 1467, Brussel: Koninklijke Bibliotheek van België, Ms. 9261, fol. 59v; Vasco de Lucena's vertaling van Quintus Curtius's *Livre des fais d'Alexandre le grant*, miniatuur door Loyset Liédet, ca. 1468-1479, Paris: Bibliothèque nationale de France, BN MS fr. 22547, fol. 1; Jean (Jehan) de Wavrinc, *Anciennes et nouvelles chroniques d'Angleterre* vol III (ook bekend als *Recueil des croniques d'Angleterre*) ca. 1470-1480, Londen: Royal Library, MS 14 E IV, fol. 244v.
- 195 Een voorbeeld daarvan is te zien in Vasco de Lucena's vertaling van Quintus Curtius's *Livre des fais d'Alexandre le grant*, miniaturen door Loyset Liédet, ca. 1468-1479, Parijs: Bibliothèque Nationale de France, BN MS fr. 22547, fol. 1, in: Van Buren en Wieck 2011, pp. 208, 211. De modieuze jonge mannen laten hun motto's ook op hun mouwen zien en dragen bovendien hun schoenen in mi-parti.
- 196 Bax 1961, p. 25; Catalogue Raisonné 2016, p. 190.
- 197 Brand Philip 1953, p. 279 noot 52; Bax 1961, pp. 24-26.
- 198 Zie onder ander Limentani Viridis 2010, p. 238 en Limentani Viridis 2016, p. 274. Caterina Limentani Viridis heeft twee mogelijke interpretaties voorgesteld. De eerste is dat de figuur bedoeld is als een parodiërende spiegeling van de rouwende vrouwen bij het kruis van Christus. De ander mogelijkheid is dat we hier het lijkt zien van de toekomstige echtgenoot van Wilgefortis. Alhoewel interessant, zijn haar argumenten voor deze suggesties weinig overtuigend.
- 199 Zie bijvoorbeeld Von Baldass 1943 p. 242; Friesen 2001, p. 56.
- 200 Friesen 2001, pp. 36-37, 39: De aanwezigheid van de muzikant heeft zijn oorsprong in de legendes rondom van het Volto Santo Christusbeeld in de San Martino-kathedraal in Lucca. Vooral door het lange gewaad dat de Volto Santo Christus draagt is verwarring ontstaan met afbeeldingen van sint Wilgefortis. Als gevolg daarvan vermengde een aantal elementen van de Volto Santo-iconografie zich met de afbeeldingstraditie van sint Wilgefortis. In sommige versies van de Wilgefortislegende was de muzikant een aanbieder of de afgevozen minnaar van de prinses.
- 201 Zie bijvoorbeeld: Duits gebedenboek, Netherrijn, ca. 1420-1425, Londen: British Library, MS Egerton 859, fol. 2v; Meester van Maria van Bourgondië: *Getijdenboek van Maria van Bourgondië*, ca. 1477, Wenen: Österreichischen Nationalbibliothek, MS Vindob 1857, fol. 125v
- 202 Met dank aan Marieke de Winkel die mij hierop attent maakte.
- 203 Jheronimus Bosch, *Kruisdraging*, 1495-1505, olieverf op eiken paneel, 150 x 94 cm, San Lorenzo de El Escorial: Monasterio de San Lorenzo de El Escorial/Patrimonio Nacional, inv. nr. 10014739.
- 204 Rembrandt Duits schrijft hierover: "As far as can be judged from portraits, the use of small gold-brocaded items in clothing [sleeves, girdles] does not seem to have been adopted by the bourgeoisie of Northwest Europe during the fifteenth century, though. These small items aside, the little gold brocade that could be found in civic wardrobes belonged more often to women's clothing than to men's.", Duits 2001, p. 181.
- 205 Zie bijvoorbeeld: Meester van Delft, Drieluik met *Maria en Kind in besloten tuin*, ca. 1500, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 84,5 x 66,5 cm, luiken (elk) 84,5 x 30 cm, Utrecht: Museum Catharijneconvent (bruikleen Rijksmuseum Amsterdam), inv. nr. RMCC s82a; Atelier Pieter Coecke van Aelst (middenpaneel) en Dirck Jacobsz. (luiken), Drieluik met *Rust op de vlucht naar Egypte*, ca. 1535, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 103 x 71 cm,

- luiken (elk), 104,5 x 29,5 cm, Utrecht: Museum Catharijneconvent, inv. nr. ABM s67.
- 206 Catalogue Raisonné 2016, pp.191-194; Technical Studies 2016, pp. 143, 147, 148.
- 207 Bax 1961, inleiding, pp. 44, 45.
- 208 Rossi Manaresi en Tucci 1992, pp. 183-186; Technical Studies 2016, p. 147, afb. 8.14
- 209 Bax 1961, p. 44; e-mailcorrespondentie met Luuk Hoogstede en Ron Spronk, 9 en 10 juli 2016.
- 210 Bax vraagt zich bijvoorbeeld af of deze man de vader kan zijn van de figuur aan de linkerzijde, Bax 1961, p. 45.
- 211 Silver 2006, p. 208; De Vrij 2012, p. 400; Vandenbroeck 2016, p. 112 noot 11.
- 212 Bax 1961, p. 45; Slatkes 1975, p. 338; Vandenbroeck 2001 (Catalogus Boijmans Van Beuningen), p. 171.
- 213 Michael Sittow, *Portret van een man met een anjer*, ca. 1500, olieverf op eiken paneel, 24,1 x 17,8 cm, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, inv. nr. 69.PB.9. Hierbij moet opgemerkt worden dat grote delen van het werk, waaronder het hoofddekseel, verregaand gerestaureerd zijn, bijna op het niveau van inschildering.
- 214 Anderson 1979, pp. 35, 36.
- 215 Zie vergelijkbare bonnetten op bijvoorbeeld: Gerard David, *Oordeel van Cambyzes, De arrestatie van Sisamnes*, 1498, olieverf op eiken paneel, 159,4 x 182,2 cm, Brugge: Groeninge Museum, inv. nr. 0000.GRO0040.I-0041; Meester van het Gezicht op Sint-Goedele, *Portret van een jonge man met een hartvormig gebedenboek*, ca. 1480, olieverf op eiken paneel, 21 x 13 cm, New York: Metropolitan Museum, inv. nr. 50.145.27.
- 216 Catalogue Raisonné 2016, p. 148; Technical Studies 2016, p. 191.
- 217 Navior Gerard David, *Joos van der Burch en Sint Simon van Jeruzalem*, ca. 1493, olieverf op eiken paneel, 55 x 34 cm, Cambridge (US): Harvard Art Museum, inv. nr. 1906.6.B.
- 218 Jacob Cornelisz. van Oostsanen (toegeschreven), *Schenkersportretten familie Korsgen Elbertzen - van der Schelling* (linkerzijde), ca. 1500-1518, olieverf op eiken paneel, 90 x 58 cm, Amsterdam: Amsterdam Museum inv. nr. SA 7304.
- 219 Bax 1961, p. 39.
- 220 Der Kinderen-Besier 1933, p. 75.
- 221 Der Kinderen-Besier 1933, p. 55; De stadssecretaris van Mechelen Willem van Overbeek liet zichzelf afbeelden in een helderrode tabbaard, Brugse (?) Meester, *Portret van Willem van Overbeke*, ca. 1485-1490, linkerluik 30 x 11,6 cm, olieverf en tempera op eiken paneel, Frankfurt: Städel Museum, inv. nr. 802. Zie ook de mannen afgebeeld op de Ode aan het Heilig Sacrament die gekleed gaan in licht gekleurde tabbaards, Anoniem, *Ode aan het Heilig Sakrament*, ca. 1500, miniatuur op perkament, 74 x 46 cm, Brugge: Schatkamer Sint Salvatorskathedraal, evenals de jongemannen afgebeeld door de Meester van Alkmaar, *Vijf knielende schenkers*, eerste kwart 16de eeuw, tempera en olieverf op eiken paneel, 41,3 x 28 cm, Enschede: Rijksmuseum Twente, inv. nr. 0038.
- 222 Jacob Cornelisz. van Oostsanen (midden-paneel) en vermoedelijk Bossche meester (luiken), *Drieluik van Joris Sampson en Engelke Coolen met hun kinderen*, 1518, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 118,5 x 83,5 cm, luiken (elk) 118,5 x 41,5 cm, Uden: Museum Krona, inv. nr. 1754 (bruikleen van de kerk van OLV Presentatie, Aarle-Rixtel).
- 223 identificatie is afkomstig van Medieval Memoria Online, <https://memo.sites.uu.nl> [geraadpleegd 08-04-2019]
- 224 Van Bueren 2010, p. 7.
- 225 Meester Lucas, *Laatste Avondmaal met portretten van schenkers als apostelen*, ca. 1550, olieverf op eiken paneel, 121 x 158,5 cm, Haarlem: Frans Halsmuseum, inv. nr. I-247.
- 226 Van Bueren 1993, pp. 342-347.
- 227 Meester van de Godelieve-Legende, *Polyptiek met het Leven van St. Godelieve*, laatste kwart 15de eeuw, olieverf op eiken paneel, 125,1 x 311 cm, New York: Metropolitan Museum of Art, inv. nr. 12.79.
- 228 Ainsworth en Christiansen 1998, p. 125; De catalogus van het Metropolitan Museum, waar het werk tegenwoordig is, verwijst hiervoor naar een brief aan Charles Sterling uit 1946 waarin Michel English schrijft dat: "he has found no archival evidence for the provenance of this altarpiece, but according to an old manuscript in his possession the picture came from the Onze-Lieve-Vrouwekerk, Bruges, where it was over the altar, and later in the chapel of the Guild of the Load Bearers of Onze-Lieve-Vrouw Brug (Bridge of Our Lady), whose patron saint was Godelieve; add that, according to this manuscript, the picture remained in this church until the French Revolution". <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437029> [geraadpleegd 10-01-2018].
- 229 Falque 2018, pp. 195, 198-200. De auteur noemt als de belangrijkste drie kenmerken van een instellingsaltaarstuk: de plaatsing van de portretten op de buitenzijden van de luiken, een juxtapositie van narratieve scènes op de binnenzijde en afbeeldingen van heiligen op de buitenzijde van de luiken en, in geopende positie, als centraal onderwerp de beschermheilige van de instelling.
- 230 Aert van den Bossche, rechterluik (van dubbele luiken) van de triptiek van het *Martelaarschap van de heiligen Crispinus en Crispinianus*, buitenzijde rechts: *Twee leden van de Brusselse schoenmakersgilde*, 1490, olieverf op eiken paneel (overgebracht op doek), 97,8 x 39,2 cm (elk paneel), Moskou: The Pushkin State Museum of Fine Arts, inv. nr. 4074.
- 231 Falque 2018, pp. 192, 193.
- 232 De devotieportretten van twee broers, bijvoorbeeld, flankeren Ambrosius Benson's *De hemelvaart van de Maagd*, ca. 1540-45, olieverf op eiken paneel, 182 x 109 cm (middenpaneel), 193 x 52 cm (luiken, elk), Navarrete (La Rioja): Iglesia de la Asunción. De devotieportretten van twee militairen uit hetzelfde regiment zijn te zien op: Anoniem, *Laatste Oordeel met devotieportretten van Thomas Romstock en Jacob Beirer*, 1570- 1580, olieverf op eiken paneel, 84 x 75 cm, Haarlem: Frans Hals Museum, inv. nr. I-166.
- 233 Fischer 2013, p. 252.
- 234 W. van Ham, Steenbergen, *H. Ontcommer (Wilgefortis)*, <http://www.meertens.knaw.nl/bedevaart/>, [geraadpleegd 07-05-2019]. Een van de bekendere bevond zich in 1441 in Steenbergen, een havenplaats in het westen van het huidige Noord-Brabant. In de kerk van St. Jacobus de Meerdere bevond zich een St. Ontcommertaltaar, met een geschilderd altaarstuk. Het altaar wordt voor het eerst genoemd in 1482 en was geplaatst in een afzonderlijke kapel. Hierin bevond zich ook het beeld van Wilgefortis (ca. 1481) dat een belangrijke rol speelde bij de processies. Het altaarstuk werd in 1486 geleverd door de Antwerpse schilder Jan Mertens.
- 235 Brinkhoff 1966, pp. 105-109; Defoer en Tjebes 1983, pp. 194-195; Van Buijtenen en De Meijer 1985, pp. 42-61.
- 236 Jehoel 2019, p. 444 en noten 1584 en 1585. Jehoel meent dat een kolvenier is afgebeeld op het overschilderde rechterluik van het Sint-Wilgefortistriptiek, maar dit is niet het geval.
- 237 Felixarchief BE SA 63421 inv. nr. 1066#92 en inv. nr. GA#4661, Kolveniersgilde of Gilde van St. Christoffel. Ordonnantien, rekwesten, naamlijsten, rekeningen 1501, <https://felixarchief.antwerpen.be/archievenoverzicht/63421> [geraadpleegd 6-05-2019]; Prims 1940 p. 282; Jehoel 2019, p. 468.
- 238 Mertens en Torfs 1847, IV, p. 202: "In dit ambacht waren begrepen alle kooplieden, kunstenaars en ambachtslieden, die gouden, zilveren en zyden laken, wollen en anderen doek uitsneden; en allerlei dingen met maet en gewicht van de kleine waeg verkochten. Dit laat genoegzaam vermoeden dat de Merceniers zoo wel in getal als rykdom de magtigste der zeven-en-twintig corporatiën van dien aerd moesten zyn."
- 239 Prims 1940, p. 136. Bij sommige heiligen-gilden was de hoeveelheid leden van een bepaald ambacht zo overheersend dat de gilden uiteindelijk samensmolten. Dit gebeurde bijvoorbeeld met het gilde van sint Niklaas (1450), waar aanvankelijk ook bakkers en schrijnmakers deel van uit maakten, maar dat in 1476 het gilde van de meerseniers werd.
- 240 Prims 1940, p. 136.
- 241 Gessler 1937, pp. 102-104.
- 242 Gessler 1937, pp. 103.
- 243 Bax 1961, p. 48.
- 244 Aikema 2001, pp. 29, 29; Aikema 2017, p. 24. Aikema noemt als mogelijke agent voor kardinaal Grimani en koper van het werk de handelaar Daniel van Bomberghen, zie ook Lenardo 2017, p. 53-63 en Jehoel 2019, Appendix C, pp. 432-449.
- 245 Technical Studies 2016, pp. 138, 148.



3 Geïdentificeerde burgers als opdrachtgevers en vroege eigenaren

3.1 Portretten

Een buitengewoon belangrijke ontwikkeling in het onderzoek naar het werk van Jheronimus Bosch en zijn opdrachtgevers is de identificatie geweest van de afgebeelde families op de *Aanbidding door de koningen* (Madrid) en de *Ecce Homo* (Boston). Het eerstgenoemde werk is van de hand van Bosch zelf en is een sleutelwerk binnen zijn kernoeuvre. De hoge waardering voor de triptiek heeft vooral betrekking op de schildertechniek, de compositie, de beeldtaal en iconografie. De *Ecce Homo* is toegeschreven aan de werkplaats van Bosch, maar de triptiek heeft nauwe verbanden met veel van de werken uit het kernoeuvre van Bosch. De geportretteerde Bossche notabelen bewogen zich in kringen waarin zich zonder twijfel andere opdrachtgevers van Bosch en eigenaren van zijn werk bevonden. Bovendien stonden zij naar alle waarschijnlijkheid in nauw contact met de schilder zelf.

De beschrijving van de twee werken in volgende paragrafen richt zich met name op de analyse van de portretten. Besproken worden de keuzes die gemaakt zijn in de representatie van de geportretteerden en de wijzigingen daarin. Daarnaast is er aandacht voor kopieën en navolgingen van deze schilderijen, waarvan er vooral van de *Aanbidding door de koningen* vele bestaan. Het middenpaneel van de triptiek *Ecce Homo* in Boston is geen kopie maar een variatie op de *Ecce Homo* (Frankfurt) van Bosch. Ook van dit middenpaneel bestaat een zestiende-eeuwse kopie.¹

Jheronimus Bosch, *Aanbidding door de koningen*, gesloten, detail Gregoriusmis, ca. 1491-1498, olieverf op eiken paneel, luiken (clk) 138 × 33 cm, Madrid: Museo Nacional del Prado, inv. nr. Po2048.

Besproken wordt ondermeer wat deze kopieën kunnen vertellen over de kopieerpraktijk, de geschiedenis en de receptie van de *Aanbidding door de koningen* en de *Ecce Homo* (Boston).

3.1.1 Een bijzondere triptiek voor de Antwerpse elite

3.1.1.1 Herkomst

De triptiek *Aanbidding van de koningen* bestaat uit een middenpaneel dat geflankeerd wordt door luiken met devotieportretten op zowel de binnen- als de buitenzijden (afb. 9).² Met name gebaseerd op deze portretten wordt het werk gedateerd tussen 1491 en 1498; meer specifiek omstreeks 1495.³

Als de triptiek gesloten is zien we in grisaille een Gregoriusmis afgebeeld. Opgenomen in deze scène zijn de devotieportretten van een oudere man en een jongen. De oranten zijn in kleur weergegeven, wat opvallend contrasteert met de grijs- en bruintinten gebruikt voor de rest van de afbeelding. Als de triptiek geopend wordt ontvouwt zich een open, groen landschap met op het middenpaneel de scène van de *Aanbidding door de koningen*. Een biddend echtpaar is afgebeeld op de binnenzijden van de luiken: de man links en de vrouw rechts. Alle figuren op het werk hebben eenzelfde formaat, met uitzondering van Maria die groter is dan de overige personages. De beeldtaal gebruikt in de triptiek, het narratief en de samenhang tussen de verschillende onderdelen van het werk, zijn complex en doordacht. Het drieluik zal in Bosch' tijd zeker als vernieuwend zijn ervaren en was, gezien de vele kopieën, befaamd en populair.⁴

De *Aanbidding door de koningen* wordt als een topstuk beschouwd. Voor Jheronimus Bosch zelf was het zeker een ambitieus stuk; het is zijn enige werk met zijn signatuur in goud. De triptiek is niet alleen van hoge kwaliteit maar is tevens een van zijn best bewaard gebleven schilderijen. Bovendien is het een van de weinige werken van Bosch waarvan de herkomst met enige zekerheid over een lange periode herleid kan worden. Vanaf 1819 maakt het deel uit van de collectie van het Museo Nacional del Prado; daarvoor bevond het zich in het kloosterpaleis San Lorenzo de El Escorial. In de lijst van schenkingen door Filips II aan El Escorial in 1574 wordt een *Aanbidding door de koningen* vermeld; aangenomen wordt dat dit het werk betreft dat nu in het Prado is. De triptiek in deze *entrega* (schenking) wordt beschreven als “Otra tabla con dos puertas en la de en medio pintado el Na[s]cimiento de C[h]risto Nuestro Señor de mano de Geronimo Bosqui, que tiene cinco pies de alto y tres de ancho sin las puertas”.⁵ De genoemde afmetingen van het middelpaneel (circa 139 x 83,40 cm) komen sterk overeen met die van het paneel in het Prado (138 x 72 cm).⁶ Bij het verschil moet in ogenschouw worden genomen dat dergelijke notities vaak gebaseerd waren op schattingen en dat bovendien niet te achterhalen valt hoe het werk precies werd opgemeten.

In zijn geschiedenis van de orde van de heilige Hieronymus (1605) beschrijft Fray José de Sigüenza (de latere prior van het klooster van San Lorenzo de El Escorial) de in El Escorial aanwezige werken van Jheronimus Bosch. Hij deelt de *Aanbidding door de koningen* in bij de werken die devote zaken weergeven, zoals het leven en de passie van Christus, en meldt dat deze werken van Bosch geen monstrositeiten of absurde zaken bevatten.⁷ Dit heeft wel eens de vraag opgeroepen of de beschrijving dan wel betrekking heeft op de triptiek in het Museo del Prado, vooral gezien de aanwezigheid van de mysterieuze figuur in de stal op het middenpaneel. Echter, binnen de context van de tekst is de indeling van bibliothecaris José de Sigüenza goed te plaatsen. De volgende twee categorieën waar José de Sigüenza de werken van Bosch inpast zijn namelijk weergaven van de Verzoeking van de heilige Antonius en schilderijen die de dwaasheid en zondigheid van de mens als onderwerp hebben. Op de werken in beide categorieën figureren allerlei voor Bosch kenmerkende duivels en demonen. De zeer specifieke figuur in de stal is essentieel voor de iconografie van de scène uit het leven van Christus, en daarmee van een andere orde. Over de beeldtaal van het centrale paneel, en dan vooral de rol van de mysterieuze figuur in de stal, de antichrist, is veel geschreven en gespeculeerd.⁸ In dit onderzoek gaat het om de opdrachtgevers en eigenaren van het werk van Bosch

en er zal daarom alleen naar de iconografische duiding worden verwezen wanneer dit relevant is voor dit onderwerp.

Van wie, waar en wanneer Filips II de *Aanbidding door de koningen* precies verwierf is niet bekend. Lang werd aangenomen dat de triptiek zich in de zestiende eeuw bevond in de collectie van Jan van Casembroot, wiens bezittingen in 1567 geconfisqueerd werden door de Hertog van Alba. Een werk beschreven als een “tableau des Trois Rois fait par Jeronimus Bossche, sevrant à deux huys ayans par dehors les armes de Bronckhorst et Bosschuyse” werd inderdaad in beslag genomen en verzonden naar Spanje.⁹ In zijn artikel van 1889 suggereerde Carl Justi voor eerst dat deze notitie de *Aanbidding door de koningen* in Madrid betrof. Echter, de daarop afgebeelde familiewapens zijn niet die van de familie Van Bronckhorst-Van Boshuysen en zijn bovendien niet op de buitenzijden van de luiken geplaatst. Al in 1893 herkende Henri Hymans het wapen van de mannelijke geportretteerde als dat van de familie ‘Scheyven’, maar de link met de namen Van Bronckhorst-Van Boshuysen bleek buitengewoon hardnekkig.¹⁰ Pas na 2000 kwam hier verandering in, toen eerst Paul Vandebroek (2002) en daarna Xavier Duquenne (2004) het echtpaar op de binnenzijde identificeerden als de Antwerpse lakenbereider Peeter Scheyfve (†1506) en zijn tweede vrouw Agneese de Gramme (†ca. 1497). De invloedrijke en welvarende Scheyfve was niet alleen deken en ouderman van het lakenweversgilde maar ook rentmeester en schepen van de stad Antwerpen. Het echtpaar had geen kinderen, maar Peeter had wel een zoon uit zijn eerste huwelijk met Barbele van Woelputte (†1491).¹¹ Deze zoon, Jan Scheyfve, is waarschijnlijk de jongen geportretteerd op de buitenzijde van de triptiek. Duquenne opperde de mogelijkheid dat het werk rond 1494 werd geschilderd in opdracht van Peeter Scheyfve en nagelaten werd aan Jan Scheyfve. Na diens dood in 1548 zou het mogelijk verkocht zijn door Jan Scheyfve’s weduwe of dochter aan prins Filips, die in 1549 een week in Antwerpen verbleef.¹² De reden voor de verkoop van een dergelijk memoriestuk, direct uit familiebezit, is niet te achterhalen. Echter, als een vorst en verzamelaar als Filips zijn zinnen op een werk had gezet was het niet eenvoudig deze te weigeren, zoals een aantal jaren later ook de erven van Felipe de Guevara zouden ervaren (zie hoofdstuk 8.3). Het is in ieder geval duidelijk dat de triptiek op een bepaald punt in zijn geschiedenis van de originele locatie werd verwijderd. Het feit dat de devotieportretten volledig intact zijn gebleven doet inderdaad vermoeden dat het werk direct van de familie overging naar de collectie van Filips II. Het is echter de vraag of dit al zo vroeg in de eeuw plaatsvond.

De reputatie van Filips als een groot verzamelaar en kunstkenner benadert die van zijn fanatieke religieuze toewijding.¹³ Hij waardeerde het werk van Bosch hoogstwaarschijnlijk vanwege de wijze waarop de schilder zijn - religieuze - onderwerpen interpreteerde en vormgaf. In tegenstelling tot veel kunstkopers en -handelaren vond hij de aanwezigheid van de devotieportretten niet storend. De positie van een dergelijk werk in een koninklijke collectie verschilt uiteraard van die in kleinschaliger particulier bezit. De collecties van hoge adel en vorstenhuizen bevatten meerdere voorbeelden van portretten van ongeïdentificeerde burgers. Deze werken ontleenden hun waarde en belang aan aspecten als de maker, de datering of de uitzonderlijke kwaliteit. Een specifiek kenmerk van de kwaliteit van de *Aanbidding door de koningen* is de grote coherentie binnen de compositie. Dat betreft zowel de binnen- als de buitenzijde van de triptiek en de portretten spelen hierbij een beduidende rol. Het is niet ondenkbaar dat Filips, als ervaren kunstverzamelaar en fervent liefhebber van Bosch' schilderijen, hier oog voor had.

3.1.1.2 Een Antwerps echtpaar

Peeter Scheyfve en Agneese de Gramme

Op de binnenzijden van de luiken zijn Peeter Scheyfve en zijn vrouw Agneese de Gramme afgebeeld. Beide devotieportretten worden begeleid door wapenschilden die, zoals gezegd, essentieel waren voor de identificatie van de geportretteerden. Bij Peeter Scheyfve is ook zijn motto “een voer al” vermeld. De portretten van de oranten vertonen alle kenmerken van het traditionele devotieportret. Het echtpaar zit neergeknield op de grond, in een open en groen landschap, de handen gevouwen in gebed. De blik van de echtlieden is gericht op een punt in de verte, zonder duidelijke focus. Agneese de Gramme bevindt zich dichtbij Maria en haar Kind, maar deze bijbelse figuren zijn van haar afgewend. Het landschap op het rechterluik komt in vormgeving en kleurstelling overeen met dat van de religieuze scène, maar sluit niet doorlopend aan. De bevoorrechte positie is voor Peeter Scheyfve, die in veel sterkere mate deel uitmaakt van de aanbiddingscène. Het landschap achter zijn portret sluit beter aan, zij het ook niet geheel kloppend, bij dat van de religieuze scène. Op de weergave van het landschap in de triptiek wordt later in dit hoofdstuk nog teruggekomen. Ondanks dat ook Peeter op een luik geplaatst is, wordt de indruk gewekt dat hij aansluit in het gevolg van de koningen om eer te betuigen aan Christus. Peeter Scheyfve was een leidende figuur in de textielindustrie van Antwerpen, en we kunnen daarom aannemen dat kleding een rol van betekenis

speelde in de zelfrepresentatie van deze opdrachtgevers. In de volgende paragrafen wordt daarom een nadere blik geworpen op de kostuums van de beide geportretteerden.

Het kostuum van Peeter Scheyfve

Het hoofddeksel dat Peeter Scheyfve draagt wordt in de literatuur vaak beschouwd als karakteristiek voor door de Bosch geportretteerde oranten evenals voor de burgerelite in het algemeen. De afgebeelde bonnet, of muts, is echter ongebruikelijk en er zijn bijna geen vergelijkbare voorbeelden in andere devotieportretten voorhanden. Het model heeft een zachte, afgeplatte bol zonder zichtbare ribben (afb. 37). De brede, omgeslagen rand lijkt helemaal rondom de bol te lopen. De opgeslagen tweede rand met oorflappen is apart bevestigd. Dit is een ander soort hoofdbedekking dan gedragen wordt door de overige mannen die door Bosch werden geportretteerd, waaronder ook de man en jongen op de buitenzijden van de luiken. Het hoofddeksel van Peeter Scheyfve is qua uiterlijk en constructie meer verwant aan het soepele type hoed of muts dat rond 1500 de intrede deed. Zoals de meeste kledingstukken afgebeeld door Bosch is de muts weinig gedetailleerd weergegeven. Het is daardoor niet mogelijk de exacte constructie



37 Jheronimus Bosch, *Aanbidding door de koningen*, detail portret van Peeter Scheyfve, ca. 1491-1498, olieverf op eiken paneel, Linkerluik (binnenzijde) 138 × 33 cm, Madrid: Museo Nacional del Prado, inv. nr. P02048.

te herleiden en het model nauwkeuriger te bepalen. Een hoofddeksel dat qua vorm enigszins in de buurt komt is te zien op het wandtapijt *Het Banket*, van een anonieme maker, uit circa 1505 (afb. 38).¹⁴ Het gaat om de rode muts, gedragen door de linker van de twee mannen die door het raam naar binnen kijken. Deze muts bestaat, net als die van Peeter Scheyfve, uit twee lagen met een opgeklapte derde laag, mogelijk een brede oorflap. Het specifieke model van het hoofddeksel van Peeter is weliswaar zeldzaam, maar verwante types van zachte mutsen zijn veel afgebeeld op portretten en werden door mannen in heel Europa gedragen.¹⁵

Peeter Scheyfve is verder gekleed in de gebruikelijke donkere tabbaard, die rijk geplooid is, met bont gevoerd en met wijde mouwopeningen. Daaronder is zijn zwart damasten wambuis zichtbaar, met nauwe mouwen en een ronde halsopening. Bij zijn hals is nog net een randje van een wit en waarschijnlijk geplooid onder-



38 Anoniem (atelier Doornik), *Het Banket*, uit de tapijtserie *Veroordeling van Avondmaaltijd en Banket*, detail, ca. 1505, linnen en zijde, 3,51 x 3,08 m, Nancy: Musée Historique de Lorraine, Palais Ducale, inv. nr. D.95.1582.1.

hemd zichtbaar. Op het infraroodreflectogram zichtbare details doen vermoeden dat het wambuis aanvankelijk was afgebed met een ander materiaal, of dat een hoger sluitend hemd was gepland.

Het patroon van de damasten stof, door beide echtlieden gedragen, is zorgvuldig weergegeven. Hoogstwaarschijnlijk werd een bestaande stof als voorbeeld gebruikt; het patroon van de zwarte stof is herkenbaar als het zogeheten *a inferriata* patroon (afb. 39 en afb. 40). Dit bestaat uit een – meestal symmetrisch – ontwerp met het granaatappelmotief omringd door bladerwerk, uitgevoerd in fijne glooiende lijnen. In de vijftiende eeuw werd dit patroon veel gebruikt in fluweel en damast. Omstreeks 1420 verschenen weergaven ervan voor het eerst op schilderijen, eerst in Italië en een aantal decennia later ook in het Noorden. Een vroeg voorbeeld van *a inferriata* is te zien bij Rogier van der Weyden, in het blauw fluwelen gewaad van de middelste koning op het *Sint-Columba altaarstuk*.¹⁶ Het gebruik van een dergelijk specifiek patroon in de *Aanbidding door de koningen* is treffend, zeker gezien het ontbreken van detaillering in de overige weergave van de kleding door Bosch. Het kan dan ook bijna niet anders dan dat dit motief werd ingebracht door de opdrachtgever, die aan de herkenbare afbeelding ervan belang hechtte. De associatie met dergelijke luxestoffen maakte vanzelfsprekend deel uit van zijn identiteit als lakenbereider.

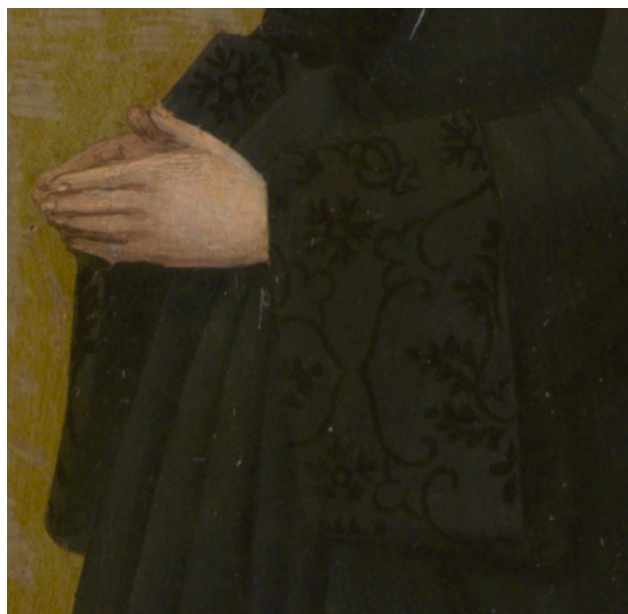
Door middel van het kostuum en door het ontbreken van kostbare attributen volgt het portret van Peeter Scheyfve het burgerdecorum. Tegelijkertijd profileert hij zich via zijn wapenschild met helm, wrong, dekkleden en helmteken als een (potentieel) lid van de adel. Het is niet ondenkbaar dat hij hiermee zijn ambitie wilde uitdrukken om land te bezitten: Peeter kocht de heerlijkheid Niel aan in 1505. Het is echter waarschijnlijker dat Peeter Scheyfve al ten tijde van de portrettering, voordat hij zijn heerlijkheid bezat, daadwerkelijk een adellijke status had bereikt. Hij werd schepen in 1500 en zijn schepenzegel laat zijn familiewapen zien, inclusief alle zojuist beschreven onderdelen. Het was wellicht nog acceptabel om de ambitie als landbezitter te verbeelden op een portret, maar het is niet aannemelijk dat dit ook toelaatbaar was in het geval van officiële stempels.

Het kostuum van Agneese de Gramme

Agneese de Gramme gaat gekleed in een zwarte tabbaard of overkleed, omzoomd met een smalle witte bies langs de hals, middensluiting en rok. De vierkante halsopening is opgevuld met een diepzwarte halsdoek. De tabbaard heeft een nauwsluitend lijfje en een wijde, geplooid rok. De voorzijde van het gewaad



39 Italiaans zijdefluweel met a inferriata patroon, 15de eeuw, 24,1 x 59,7, New York: Metropolitan Museum, Rogers Fund, 1909, inv. nr. 09,50.1014.



99



40 Jheronimus Bosch, *Aanbidding door de koningen*, detail portret Agnese de Gramme, ca. 1491-1498, olieverf op eiken paneel, rechterluik (binnenzijde) 138 x 33 cm, Madrid: Museo Nacional del Prado, inv. nr. P02048.

is enigszins opgenomen zodat de exclusieve rode stof van het onderkleed te zien is. De wijd uitlopende mouwen zijn afgezet met een brede strook van hetzelfde damast als gedragen wordt door haar echtgenoot.

Op het eerste gezicht lijkt het gewaad van Agneese overeen te komen met een type dat ondermeer is afgebeeld door Gerard David en de Meester van Heilige Maagschap (afb. 40-42).¹⁷ Dit soort tabaards zijn echter omzoomd met bont en lijken ruimer te vallen dan het kostuum door Bosch afgebeeld.

Op de infrarood- en röntgenopnamen is te zien dat er gedurende het schilderproces een aantal wijzigingen is aangebracht in de halsopening van haar overkleed. Er zijn twee eerdere varianten zichtbaar in de ondertekening, maar in welke volgorde deze werden uitgevoerd is niet te bepalen (afb. 43). De eerste variant is een V-vormige, diep ingesneden halsopening. Deze komt

nog wel voor in de eerste decennia van de zestiende eeuw, maar hoort vooral bij het vijftiende-eeuwse verticaal georiënteerde modebeeld.¹⁸ Het tweede model is een ronde halsopening die, als we ervan uitgaan dat er geen halsdoek gepland was, meer huid liet zien dan nu het geval is. De ronde hals komt heel weinig voor op vrouwenportretten uit de late vijftiende en de vroege zestiende eeuw. Deze vorm wordt vooral gebruikt voor de historiserende of non-descripte kleding van Maria en vrouwelijke heiligen. Het is veelzeggend dat Bosch ook het gewaad van sint Agnes op de *Aanbidding door de koningen* aanpaste en de in de ondertekening aangegeven V-vormige halsopening verving door een ronde. Deze aanpassing was wellicht bedoeld om haar een minder eigentijds uiterlijk te geven.

Daarentegen waren de wijzigingen bij Agneese de Gramme hoogstwaarschijnlijk gericht op het tegenovergestelde effect. Omdat de halsopening in de uiteindelijke versie hoger



41 Meester van Heilige Maagschap (Keulen), *Portret van een vrouw*, ca. 1490-1495, olieverf op eiken paneel, 30,3 x 21,3 cm, Cleveland: The Cleveland Museum of Art, Bequest of Jane Taft Ingalls, inv. nr. 1962.259.



42 Gerard David, *Doopsel van Christus*, detail, 1502-1508, olieverf op eiken paneel, 182 cm x 132,2 cm, Brugge: Groeningemuseum, inv. nr. 0000.GRO0035.I-0039.I.

sluit, lijken de aanpassingen in eerste instantie gericht op een zediger uiterlijk. Het is echter aannemelijker dat Agnese de Gramme zich op haar portret (gedateerd rond 1495) door Bosch wilde laten afbeelden in de nieuwste kledingstijl en daarom het ontwerp liet aanpassen.¹⁹ In het laatste decennium van de eeuw veranderde het modebeeld van de vrouwenkleding. Rond de eeuwwisseling werd de halsopening van de vrouwentabbaard niet meer in een V-vorm, maar vierkant uitgesneden. Als het gewaad werd gesloten, kreeg de neklijn vervolgens de vorm van een trapezium.²⁰ De constructie van een dergelijke kledingstuk laat zich goed bekijken op het *Portret van een vrouw* van Lucas Cranach de Oude (afb. 44).²¹ Afbeeldingen die deze nieuwe stijl al laten zien zijn de houtgravures in *La mer de hystoires* 1488-1489 (afb. 45).²² Op een enkele uitzondering na verschijnt in de Nederlanden deze kledingstijl pas na 1500 op portretten en dat maakt de representatie van Agnese de Gramme een vroeg voorbeeld van deze mode. Opvallend hierbij is dat haar halsopening, evenals die van enkele andere vroege voorbeelden, een trapeziumvorm heeft die naar de schouders toe breed uitloopt. In de latere portretten is de halsopening andersom gesneden.



101

44 Lucas Cranach de Oude, *Portret van een vrouw*, ca. 1508-1510, olieverf en tempera op eiken paneel, 43 x 34 cm, Basel: Kunstmuseum, inv. nr. CH_KHZ-KMB_Dep24.



43 Jheronimus Bosch, *Aanbidding door de koningen*, röntgenopname, detail, ca. 1491-1498, olieverf op eiken paneel, rechterluik (binnenzijde) 138 x 33 cm, Madrid: Museo Nacional del Prado, inv. nr. P02048.



45 *La mer de hystoires*, 1488-1489, houtsnede, fol. 94, Parijs: Bibliothèque nationale de France, RES-G-689.

Agneese de Gramme draagt een hoofddoek waarvan het voorste deel afhangt tot onder haar schouders en het achterste deel aanzienlijk langer is. De stof lijkt tamelijk dik en stug te zijn: de doek valt bijna geheel zonder plooiën omlaag. De vrouwen afgebeeld in het zojuist genoemde *La mer de hystoires* dragen een andere hoofdbedekking, de *timpelet*, die vooral in Frankrijk gebruikelijk was. Uitgevoerd in luxe materialen werd deze ook veel aan het Bourgondische hof gedragen.²³ In het oude modebeeld werd de hoofddoek, vaak van zeer dunne stof, gedragen over een kokervormige hoed. Rond 1500 werd deze vervangen door de gesteven linnen hoofddoek die zo kenmerkend zou worden voor het vrouwelijke burgerportret in de Nederlanden. De doek werd met de vouw naar beneden op het hoofd gelegd en gedragen over een wit ondermutsje.²⁴ Een mooi voorbeeld van de mode in overgang is het eerder genoemde vrouwenportret door de Meester van de Heilige Maagschap uit 1490-1495. Op dit vroege voorbeeld wordt de tabbaard met de nieuwe stijl halsopening gedragen met de oude wijze van hoofdbedekking. Ook in het portret van Agneese de Gramme is een dergelijke tussenfase te zien. Dit bevestigt het vermoeden dat de datering niet veel later dan 1495 kan zijn.²⁵ De hoofddoek van Agneese de Gramme is erg lang in vergelijking met de hoofdbedekking die op wat latere portretten afgebeeld is. Bijzonder interessant in dit verband is de weergave van een burgervrouw op een miniatuur die gedateerd wordt rond 1492-1493. De vrouw draagt een hoofddoek die bijna identiek is aan die van Agneese de Gramme (afb. 46).²⁶ Afgaande op onder andere het vrouwenportret door de Meester van Sint Severijn (circa 1500) werd de doek nog korte tijd langer; volgens de oude mode, gedragen (afb. 47).²⁷ Het betreft hier een portret van een oudere vrouw en waarschijnlijk was deze stijl toen al niet meer gebruikelijk voor jongere vrouwen. Rond 1505-1510 hing de hoofddoek langs het gezicht af tot op ongeveer schouderlengte en werd de achterzijde opgespeld tot halverwege de rug of hoger.

Ik concludeer hier dat Agneese de Gramme zich af liet beelden in de nieuwe stijl enige jaren voordat deze volledig was ingeburgerd en de standaardstijl werd. Het echtpaar had een hoge status en zeker gezien het feit dat Peeter Scheyfve een invloedrijke functie had in de textielhandel hoeft het geen verwondering te wekken dat hij en zijn echtgenote goed op de hoogte waren van nieuwe ontwikkelingen op het gebied van kleding. Bovendien wijst de iconografie van het middenpaneel er duidelijk op dat deze familie het vernieuwende niet schuwde en het past daarom dat zij een schilder als Bosch in de arm namen. Deze opdrachtgevers kozen ook voor hun zelfrepresentatie voor het innovatieve, zij het zorgvuldig binnen de grenzen van het burgerdecorum. Het



46 Gebodenboek van Maximiliaan van Oostenrijk. *Het volk aanbidt Christus de Verlosser*, detail, 1493, Brugge, Londen: British Library, Add. MS 25698, fol. 8r.

47 Meester van Sint Severijn (Keulen), *Portret van een oude vrouw*, ca. 1500, olieverf op eiken paneel, 30,5 x 23 cm, Great Bookham, Surrey: Polesden Lacey (National Trust), inv. nr. 1246464.



feit dat er meerdere wijzigingen in de kleding zijn aangebracht, is veelzeggend voor de rol die het kostuum speelde bij de zelfpositionering van de opdrachtgevers. Dat Bosch wel enigszins op de hoogte was van de eigentijdse mode blijkt uit de kleding van de vrouwelijke helft van het liefdespaar op Bosch' *Hooivagen* (1510-1516). Het rode gewaad daar is met nog minder detaillering weergegeven maar haar dracht past uitstekend in het modebeeld van deze, wat latere, periode. Uiteraard is het niet uitgesloten dat ook hier een opdrachtgever Bosch attendeerde op de laatste ontwikkelingen in vrouwenkleding. Tenslotte: Agneese de Gramme stierf circa 1497, maar de ingrepen in haar portret lijken niet te wijzen op een postume portrettering en suggereren zelfs een persoonlijke inbreng. Dat betekent dat haar sterfdatum een terminus ante quem vormt voor de portretten op de binnenzijde van de triptiek: de datering van omstreeks 1495 wordt ook hierdoor aangescherpt.

Koningen en herders

De modieuze kostuums van het echtpaar Scheyfve-De Gramme contrasteren met die van de andere afgebeelde personen op het middenpaneel. In de weergave van de overige kledij zijn verschillende benaderingen te constateren die ook bij andere werken van Jheronimus Bosch zijn toegepast.

In het geval van de *Aanbidding door de koningen* zien we, naast die van oranten, drie soorten kostuums: van de beschermheiligen, van de hoofdpersonen in de religieuze scène en van de bijfiguren.



47b Jheronimus Bosch, *Aanbidding door de koningen*, detail, ca. 1491-1498, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 138 x 72 cm, Madrid: Museo Nacional del Prado, inv. nr. PO2048.

De heiligen zijn weergegeven in losse, lange gewaden en met wijde mantels over de schouders gedrapeerd. De kleding van de vrouwelijke heiligen is daarbij iets meer uitgewerkt dan die van de apostel Petrus, maar over het algemeen is de kledij weinig gedetailleerd. Dat is anders bij de hoofdfiguren op het middenpaneel, en dan met name bij de koningen. Vooral de twee staande koningen en de antichrist in het midden zijn weergegeven in uitbundig gedecoreerde gewaden, waarbij de symboliek het realisme ruimschoots overstijgt. Bosch geeft buitengewoon veel details weer in de objecten en decoraties, terwijl het tegelijkertijd onduidelijk blijft om welke materialen en constructies het precies gaat. Een duidelijk voorbeeld hiervan is de schouderkap van de middelste koning. Hier is een realistische weergave van het kledingstuk geheel ondergeschikt aan de symbolische beeldtaal van de decoratie. Bij de afbeelding van de bijfiguren, de herders, is een andere benadering gebruikt. Met hun soepel vallende en versleten gewaden vertegenwoordigen zij vooral een generiek beeld van herders. Dat wordt benadrukt door een gedetailleerde afbeelding van de hoofddekels en in de voorwerpen die zij bij zich dragen (herdersstaf, mes, doedelzak en bel). Het realisme hiervan maakt waarschijnlijk dat ook de vaal verkleurde en losse kleding door herders daadwerkelijk gedragen werd. Ook de bontmuts van de herder op het dak bijvoorbeeld, staat wellicht dichter bij de realiteit dan een eerste blik doet vermoeden: vergelijkbare mutsen zijn afgebeeld op Bosch' *De kruisdraging van Christus* (Wenen) en de *Ecce Homo* (Frankfurt).²⁸

Portretten en handelingen in het landschap

De afbeeldingen aan de binnenzijde van de drie panelen vormen een ruimtelijke eenheid, verbonden door het landschap. Tegelijk is er een duidelijke scheiding tussen de religieuze scène en de wereld van de geportretteerden. Deze scheiding wordt niet alleen bereikt door de positionering op de luiken, maar ook door de opzet van de compositie. De landschappen op de panelen lijken op het eerste gezicht aansluitend, maar bij nadere bestudering blijkt al snel dat de continuïteit schijn is. Op beide luiken, rechts duidelijk meer dan links, wordt de continuïteit doorbroken in elementen zoals wegen en vegetatie. Zoals besproken in het eerste hoofdstuk is het positioneren van de devotieportretten in een open landschap kenmerkend voor de periode. Minder typisch voor het genre, maar wel karakteristiek voor Bosch, zijn de kleine mens- en dierfiguren die hij geplaatst heeft in het landschap en in de verre achtergrond. Op het linkerluik, de dexterzijde, is de wereld vreedzaam. We zien een kleine nederzetting met een aantal grote bouwwerken, maar de omgeving is vooral landelijk. Paarden en schapen zijn rustig aan het grazen en een klein gezelschap van boeren viert feest. In de achtergrond van het middenpaneel rijden

drie groepen gewapende ruiters op elkaar af. Ook zien we een grote ommuurde stad met zowel een windmolen als forse en oriëntaals bedoelde fantasiegebouwen. Achter de stal leidt een man zijn muilnier, gehuld in een rijk dekkleed en bereden door een aapje, in de richting van een boerenhuis. De hoeve moet ongetwijfeld worden geduid als een bordeel; het gaat hier om een duidelijke referentie naar lust. In de achtergrond van het rechterluik, de sinisterrand, is de sfeer grimmiger en worden een man en vrouw aangevallen door wilde dieren. Het landschap bevat verschillende onheilspellende symbolen zoals galgen en dode, gebroken bomen. Het stadgezicht op dit luik doet Nederlands aan. Er is wel gesuggereerd dat de handelingen die in het landschap plaatsvinden in het linkerluik en middenpaneel verwijzen naar de zondige lust, terwijl in het rechterluik de strijd van de mens tegen de vijandige natuur is verbeeld.²⁹ Het is echter twijfelachtig of deze motieven geïnterpreteerd moeten worden als uitdrukking van een dergelijke verschillende thematiek. Het lijkt veel evidentier dat de gebeurtenissen in de achtergronden – in een toenemende mate van links naar rechts – de noodlottige neigingen van de mens, de gevolgen daarvan en de noodzaak tot verlossing weergeven.³⁰

Het is interessant dat er wijzigingen in de opzet van het landschap zijn aangebracht, met name in het ontwerp van de stadsgezichten. Vooral de architectuur in het middenpaneel en in het rechterluik werd tijdens het schilderproces verder naar achter in het landschap geplaatst.³¹ Dit resulteerde in een meer open omgeving met sterkere focus op de gebeurtenissen in de voorgrond en het middenplan. De balans binnen de totaalcompositie was waarschijnlijk de aanleiding voor de veranderingen, maar ook de algemeen heersende voorkeur voor het open landschap en de persoonlijke smaak van de opdrachtgevers zullen mee hebben gespeeld.

3.1.1.3 Devotieportretten buitenzijde: een grootvader met zijn kleinzoon

Als de triptiek gesloten wordt zien we de Gregoriusmis afgebeeld, bijgewoond door twee eigentijdse figuren: een oudere man en een jongen. Terwijl het tafereel is weergegeven in semigrisaille is voor de devotieportretten kleur gebruikt. Deze combinatie is heel uitzonderlijk. Duquenne ging er in 2004 vanuit dat de portretten op de buitenzijde pas in 1507 werden toegevoegd.³² Ondertussen heeft technisch onderzoek uitgewezen dat zij deel uitmaken van de geplande compositie en derhalve in de eerste verfpbouw opgenomen zijn. Daaruit kan worden afgeleid dat de geportretteerden naar alle waarschijnlijkheid Claus (Nicolaas) Scheyfve en Jan Scheyfve zijn, respectievelijk de vader en de zoon van Peeter Scheyfve. Claus

stierf voor of rond 1495, toen Jan ongeveer tien jaar oud was, en het is zou kunnen dat het overlijden de reden was voor de bestelling van de triptiek.³³ Het lijkt echter waarschijnlijker dat de opdracht al (kort) daarvoor was gegeven en dat het overlijden van Claus de aanleiding was om de portretten op de buitenzijden op te nemen. De reden hiervoor is dat grootvader en kleinzoon gescheiden van Peeter en Agnese zijn afgebeeld, op het exterieur. De bestudering van de ondertekening geeft geen enkele aanwijzing dat het portret van Jan Scheyfve op enig moment bij zijn vader op de binnenzijde gepland was. Het was overigens niet ongebruikelijk om echtparen zonder hun nazaten te portretteren, ook al komen devotieportretten van ouders samen met hun kinderen het meeste voor. Dit suggereert dat de beslissing om de jongen en de (op dat moment) enige kleinzoon af te beelden samen viel met de planning van het portret van zijn grootvader Claus.³⁴

De oudere man is gekleed in een donkere tabbaard, met bruin bont gevoerd. Het model is meer aansluitend dan de mantel van Peeter Scheyfve en heeft minder wijde mouwen. Hij draagt een zwarte en tamelijk hooggesloten wambuis of hemd. In tegenstelling tot het hoofddekse van zijn zoon is de bonnet gedragen door Claus Scheyfve van een veelvoorkomend type. Deze bonnet is gemaakt van zwarte stof, geribd met een platte bovenkant en korte oorflappen die geschulpt naar voren aflopen. Vooral deze voorzijde van het hoofddekse vertoont gelijkenis met de bonnet die werd toegevoegd aan de man op het rechterluik van de *Sint-Wilgefortstriptiek*.

Het bruin krullend haar van Claus is afgeknipt tot op de kaaklijn. De man heeft een stevig postuur en geïndividualiseerde trekken; opvallend in zijn volle gezicht zijn de smalle neus en de lichte glimlach om zijn lippen. Jan Scheyfve is gekleed in een lang zwart overkleed, mogelijk van laken. Op de meeste devotieportretten dragen de jongere leden van de familie een wambuis of een tabbaard die vergelijkbaar is met die van oudere mannen. Een lang gewaad zoals Jan draagt is echter niet uitzonderlijk en is vaker te zien bij afbeeldingen van jonge kinderen. Er zijn ook voorbeelden te vinden van soortgelijke hangmouwen, al moet wel gezegd worden dat de mouwen van Jan Scheyfve bijzonder zijn.³⁵ Onder zijn gewaad draagt hij een zwart wambuis met nauw aansluitende mouwen. Aan een smalle gordel hangt een zwart stoffen of leren buidel versierd met kralen, waarschijnlijk van glas. De benodigde hoeveelheid stof voor zijn kleding maakte deze kostbaar, en het is daarmee waarschijnlijk een verwijzing naar het beroep en de status van zijn vader. De jongen draagt zijn haar tot op de schouders onder een rode bonnet. Het model hiervan is vergelijkbaar met die van zijn grootvader, met een platte bovenzijde en een opgeslagen rand.

Het thema van de Gregoriusmis

De legende van de Gregoriusmis beschrijft de verschijning van Christus aan paus Gregorius de Grote (ca. 540–604) en aan de aanwezige kerkbezoekers en geestelijken. Omdat er een van hen twijfel uitte over de transsubstantiatie (de verandering van brood en wijn in het lichaam en bloed van Christus tijdens de eucharistieviering) bad Gregorius om een teken. De oorsprong van de legende is onduidelijk, maar het thema wordt rond 1400 voor het eerst in beeld gebracht. Het beleefde een enorme bloei vanaf circa 1450, waarna het na het eerste kwart van de zestiende eeuw weer bijna geheel verdween.³⁶

Bosch heeft op de buitenzijde van de triptiek een verfijnde, complexe en gelaagde weergave van verschillende vormen van realiteit en ruimte gecreëerd. Sterk in het oog springend is het gebruik van kleur voor de eigentijdse oranten in een omgeving die bijna geheel uit bruin- en grijsinten bestaat. Daarmee benaderen deze twee personen het dichtst de wereld van de toeschouwer en vormen daarmee de meest toegankelijke objecten voor identificatie. Het volgende niveau is de grisaille met Christus' verschijning aan Gregorius en de aanwezige gelovigen. In vergelijking met veel andere werken met dit onderwerp is de weergave door Bosch opvallend sober. Zowel de kerkinrichting als de gewaden van de geestelijken zijn buitengewoon eenvoudig; er zijn geen brokaten kazuifels of altaarkleden, geen fraaie vloertegels, geen glas-in-loodramen. Het retabel met Christus op het altaar is het enige object dat uitvoerig gedecoreerd is. De onderste helft van de boog met de passiescènes is sterk tweedimensionaal weergegeven, terwijl de bovenste helft en de scènes daarin overgaan in een opmerkelijke ruimtelijkheid. Het is ingewikkeld voor de moderne kijker om de betekenis hiervan te begrijpen en moeilijk om deze te duiden. Is het totale afgebeelde retabel deel van de verschijning? Of maakt het lijden van Christus dermate deel uit van de realiteit van de gelovige dat er geen onderscheid is?

Het is niet altijd eenvoudig om de verhouding tussen de geportretteerde en de religieuze scène precies te duiden. In het geval van devotieportretten bij het onderwerp de Gregoriusmis, dat een manifestatie verbeeldt, is deze vraag nog gecompliceerder. De legende maakt duidelijk dat de verschijning van Christus tijdens de eucharistieviering uitdrukkelijk bedoeld was als een reële aanwezigheid en niet als een persoonlijk visioen van Gregorius. De manifestatie was bovendien gericht op een publiekelijke en gemeenschappelijke ervaring. De portrettering van de oranten bij de Gregoriusmis wijkt in een aantal gevallen dan ook af van het devotieportret in het algemeen. Het gaat hierbij vooral

om de positionering en de blik. Ondanks dat Claus Scheyfve niet geheel emotioneel lijkt, heeft hij wel dezelfde starre blik als andere geportretteerde oranten. Zijn blik is echter niet helemaal zonder focus: zijn ogen zijn subtiel naar boven gericht, in de richting van Christus. Het gezicht van Jan vertoont geen emotie, maar ook zijn gelaat is omhooggericht. De positie van de jongen is zo ver naar Christus toegewend dat hij de houding van Gregorius bijna spiegelt. Zowel de zijdelingse blik van Claus Scheyfve als de houding van beide oranten in de richting van de verschijning komt vaker voor binnen de beeldtraditie van de Gregoriusmis.³⁷ Het lijkt dat kunstenaars specifiek bij dit thema de aanwezigheid van de eigentijdse geportretteerden in de religieuze scène wilden benadrukken. De regels van het decorum bepalen daarbij dat de oranten in deze gevallen zeer zelden de blik rechtstreeks op Christus richten.

Opdrachtgevers van de *Aanbidding door de koningen*

Het hoge en relatief smalle formaat van de *Aanbidding door de koningen* suggereert dat het werk gemaakt werd voor een specifieke locatie, maar we weten helaas niets over de oorspronkelijke bestemming. Duquenne acht het aannemelijk dat het werk in een kapel in de woning van Scheyfve stond, maar deze mening wordt door weinigen gedeeld.³⁸ Bovendien wijzen de vele kopieën op een algemene bekendheid van het werk die een privékring overstijgt. De aanwezigheid van devotieportretten, met name die van Claus Scheyfve, maakt duidelijk dat de triptiek als memoriestuk fungeerde en mogelijk bestemd was als een altaarstuk in een familiekapel in een Antwerpse kerk.³⁹

Naast de essentiële functie van memoriestuk diende de *Aanbidding door de koningen* ook om op verscheidene manieren de positie en status van de opdrachtgevers uit te drukken. Allereerst gebeurde dit op materieel niveau. Het werk, een kostbaar triptiek met devotieportretten door een schilder van naam, was een duidelijke expressie van zowel religieuze toewijding als van status en vermogen. Vervolgens droegen ook de portretten zelf een boodschap uit. De grenzen van het burgerdecorum, evenals de wetgeving, behoedden de oranten daarbij voor een vertoon van ijdelheid en pronkgedrag. Zo werden de kleuren gedekt gehouden, ontbreekt het aan kostbare attributen en zijn de wapenschilden eenvoudig weergegeven. In deze periode was het dragen van bepaalde soorten textiel en het gebruik van kleuren in principe aan regelgeving en conventie gebonden, maar het zal deze hooggeplaatste familie zijn toegestaan om bepaalde stoffen te gebruiken. De geportretteerden zijn dan ook afgebeeld in zorgvuldig gekozen kostuums, volgens modieuze stijlen, van damast en laken. Tenslotte is er intellectuele inhoud: het gebruik van het

populaire thema van de Gregoriusmis en vooral de complexe iconografie van het middenpaneel. Hiermee presenteerde de opdrachtgever zijn kennis van de theologie, zijn intellectuele bagage en zijn contacten in de kringen waar deze kennis gedeeld werd. In hoeverre ook Bosch hiertoe toegang had kunnen we niet met zekerheid bepalen, maar gebaseerd op zijn werk mag een mate van betrokkenheid zeker aangenomen worden.

De voorliefde van Jheronimus Bosch voor symboliek maakte hem, gezien zijn populariteit in de kringen van de burges-relite, een bijzonder geschikte schilder om de religieuze ideeën van deze opdrachtgever weer te geven. Schilderijen met devotieportretten volgen in het algemeen een gangbaar programma van thema's en motieven. Deze werden overgenomen uit destijds bekende bronnen en de schilderwerken waren daarmee toegankelijk voor een breed publiek.⁴⁰ De Aanbidding was een veelgebruikt onderwerp, maar de complexe iconografie van de centrale scène in Bosch' *Aanbidding door de koningen* lijkt een brede toegankelijkheid tegen te spreken. De compositie die we zien op het middenpaneel bevat ongebruikelijke elementen voor de enscenering. Deze kwam tot stand via een proces van veranderingen en kreeg klaarblijkelijk tijdens het schilderproces zijn definitieve vorm.⁴¹ Er werden daarbij verschillende substantiële wijzigingen op zowel de luiken als het middenpaneel aangebracht. Een van de belangrijkste inhoudelijke aanpassingen is zonder twijfel de toevoeging van de mysterieuze figuur van de antichrist. In de ondertekening is te zien dat deze plek aanvankelijk gereserveerd was voor een persoon met een staf, waarschijnlijk de figuur van Jozef.⁴² Het is duidelijk dat de inhoud en de invulling van het onderwerp tijdens de productie ter discussie heeft gestaan. Vanwege de complexiteit van betekenissen en beeldtaal in de *Aanbidding door de koningen* wordt over het algemeen aangenomen dat Bosch bij het ontwerp werd bijgestaan door gespecialiseerd adviseurs. Deze inhoudelijk deskundigen zouden onder andere betrokken zijn geweest bij de figuur van de antichrist en bij elementen zoals de narratieve decoratie op het gewaad van de middelste koning.⁴³ Over de inbreng van de opdrachtgevers bij het programma wordt in de literatuur uiteenlopend gedacht. Sommige auteurs herkennen een zekere mate van bemoeienis terwijl anderen de invloed van de opdrachtgevers zelfs als geheel bepalend zien.⁴⁴ De meeste theorieën die het laatste standpunt beschrijven – in het bijzonder de omstreden theorieën van Wilhelm Fraenger – zijn dermate speculatief dat zij niet in beschouwing hoeven worden genomen.⁴⁵ Desalniettemin kan aangenomen worden dat Jheronimus Bosch de compositie besprak met degenen voor wie het werk bestemd was. Dit gebeurde wellicht in de fase van de ondertekening – die dan wellicht

tevens fungeerde als een *vidimus* (een visueel voorbeeld ter goedkeuring) – wat mede de vele wijzigingen daarin veroorzaakt kan hebben. Bosch zal zijn opdrachtgever tenminste een aantal malen hebben ontmoet, waarschijnlijk in Antwerpen, om de portretten te kunnen schilderen en om het ontwerp en de inhoud van het werk te bepalen. Daarnaast wijzen de resultaten van onderzoek naar de constructie van de panelen en de lijsten op een mogelijke herkomst uit Brussel.⁴⁶ De opdrachtgever kan de onbeschilderde triptiek besteld hebben bij een atelier in die stad en de panelen naar 's-Hertogenbosch hebben verzonden.

3.1.1.4 Kopieën en variaties

Van het middenpaneel, de *Aanbidding door de koningen*, zijn vele kopieën en variaties bekend.⁴⁷ Bij de meeste kopieën is het middenpaneel tot een individueel werk gemaakt, maar er zijn ook exemplaren waarbij de vorm van de triptiek werd gehandhaafd. De originele vorm met de gesculpte bovenzijde van het middenpaneel in Madrid is overgenomen voor onder andere de kopieën in Berlijn en 's-Hertogenbosch.⁴⁸ Vanwege deze vormgeving zijn deze werken mogelijk geflankeerd geweest door luiken, die verloren zijn gegaan. Zoals te verwachten valt zullen de oorspronkelijke devotieportretten daarbij niet gekopieerd zijn geweest. Er is maar één enkel werk bekend waarbij (nieuwe) devotieportretten werden toegevoegd, op de buitenzijden van de luiken. Hieraan zal later in de tekst nog aandacht besteed worden.

In de vorige paragraaf werd gesteld dat de grote hoeveelheid kopieën van de *Aanbidding door de koningen* mogelijk was door een zichtbare en semipublieke locatie van de principaal. Ook baseerden navolgers zich uiteraard op versies van het werk die goed toegankelijk waren. Als de eerder beschreven overweging van Duquenne klopt en de *Aanbidding door de koningen* al rond 1549 de Nederlanden verliet, betekent dit dat alle kopieën gemaakt in de Nederlanden na circa 1550 op replica's en/of werktekeningen gebaseerd moeten zijn. Onafhankelijk van waar de principaal zich bevond, is het een reële mogelijkheid dat er in de werkplaats in 's-Hertogenbosch replica's, modellen en schetsen beschikbaar waren van Bosch' schilderijen.⁴⁹ Ook de vele kopieën en varianten van navolgers die elementen van verschillende werken van Bosch in zich verenigen doen dit vermoeden.

Aanbidding door de koningen met de antichrist

Er is een grote groep schilderijen die direct gebaseerd zijn op de compositie van Bosch' *Aanbidding door de koningen* en als kopieën kunnen worden beschouwd. De stal, de positie van Maria en de

koningen, de kleding van de zwarte koning en de antichrist – of de vierde koning – zijn daarbij de meest herkenbare elementen. Een onderscheidend werk binnen deze groep is de triptiek in Upton House (circa 1520) die als enige devotieportretten bevat, namelijk op de buitenzijden van de luiken (afb. 48).⁵⁰ Deze werden hoogstwaarschijnlijk al voor de voltooiing van de triptiek overschilderd. De belangrijkste aanwijzing daarvoor is het portret van de vrouw, dat niet verder dan de opzetfase lijkt te zijn gekomen. Het portret van de man, hoogstwaarschijnlijk haar echtgenoot, was wel grotendeels afgemaakt, en op de infraroodreflectografieën zijn daardoor relatief veel details zichtbaar.⁵¹ De man is gekleed in een tabbaard met een vrij smalle bontkraag, en heeft zijn armen door de mouwspleten gestoken. Hij is blootshoofds en draagt zijn haar tot net over de oren. Zijn laag over de borst gesneden wambuis wordt gedragen over een donker kledingstuk, ook met een lage halsopening. Daaronder is zijn witte onderhemd zichtbaar.

Deze gelaagde kleding en met name de lage uitsneden zijn in de Nederlanden kenmerkend voor het eerste kwart van de zestiende eeuw.⁵² Na deze periode droeg men hoger gesloten kledingstukken. De contour rond het hoofd van de vrouw suggereert de dracht van een gesteven hoofddoek. Verder lijken haar mouwopeningen vrij wijd te zijn, mogelijk had de omslag een andere kleur. De portretten laten zien dat de (aanvankelijke) opdrachtgevers geplaatst moeten worden in de burgerelite. De vraag waarom de portretten niet werden afgemaakt maar werden overschilderd met de grisailles moet onbeantwoord blijven.

Wat een aantal van de kopieën laat zien is dat de symboliek van de vierde koning problematisch was. De betekenis was waarschijnlijk ook op de principaal ingewikkeld, onder meer vanwege het ontbreken van een beeldtraditie: deze antichrist was immers een nieuwe inventie van Bosch. De betekenis werd blijk-



48 Navolger Jheronimus Bosch, *Aanbidding door de koningen*, infraroodreflectografie, details, ca. 1520, olieverf op eiken paneel, luiken (clk) 88 x 29 cm, Banbury, Warwickshire: Upton House, The Bearsted Collection (National Trust), inv. nr: NT 143.

baar al spoedig niet meer herkend door de kopiisten of niet langer passend gevonden. De figuur werd 'genormaliseerd' door het weglaten van bepaalde kenmerken, zoals de band met de ketting om de bovenarm van de figuur en de glazen buis om zijn gewonde been. Ook wordt de mysterieuze figuur wel afgebeeld met schoenen of een sandalen.⁵³ Als gevolg van deze wijzingen beelden deze kopieën vooral een traditionele Aanbiddingscène af.⁵⁴ Dit wordt versterkt door ingrepen in de totaalcompositie, omdat de kopieën veelal andere afmetingen hebben dan de principaal. Het werk in Madrid bestaat uit panelen die verhoudingsgewijs hoog zijn ten opzichte van hun breedte. Zoals bij veel werken van Bosch heeft ook deze compositie een hoge horizon, die door het formaat van deze triptiek nog meer benadrukt wordt. De meeste kopiisten hebben het werk teruggebracht naar een minder langgerekte vorm, waarbij de focus duidelijker verschoof naar het centrale onderwerp en grote delen van (de details in) de achtergrond verloren gingen.

Er bestaan meer dan dertig kopieën, veelal uit de eerste helft van de zestiende eeuw, die wel het merendeel van de details van het werk in Madrid hebben opgenomen.⁵⁵ Dit roept vragen op over de algemeenheid van het betekenisverlies of de veranderde acceptatie van de symboliek. Was dit gerelateerd aan de voorkeur van de afnemer? Of waren de werken afkomstig uit verschillende productiecentra? Het enige dat met zekerheid gezegd kan worden is dat de *Aanbidding door de koningen* grote bekendheid genoot en brede kringen van opdrachtgevers aansprak. Tenslotte is het een reële mogelijkheid dat ook de *Aanbidding door de koningen*-triptiek van de familie Van Bronckhorst-Van Boshuysen een versie was van het werk in Madrid (zie hoofdstuk 9.3). Over het werk dat de familie Van Bronckhorst-Van Boshuysen bezat is niets bekend, maar gezien de status van de eigenaren en het feit dat het geconfisqueerd werd zal het van goede kwaliteit zijn geweest.

109



49 Navolger Bosch, *Aanbidding door de koningen*, ca. 1520, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 78 x 62 cm, luiken 80,5 x 26,5 cm, Anderlecht: Erasmushuis, inv. nr. MEH236.

Aanbidding door de koningen zonder de antichrist

Er bestaat tevens een groep werken die zonder twijfel gebaseerd zijn op de *Aanbidding door de koningen* in Madrid, maar die geen kopieën zijn. De voornaamste vier bevinden zich in Anderlecht (ca. 1520), Parijs (ca. 1515-ca. 1535), 's-Hertogenbosch (derde kwart zestiende eeuw) en Keulen (ca. 1550-1600). Deze schilderijen delen alle dezelfde variaties op de compositie van de principaal (afb. 49-52).⁵⁶ De meest opvallende wijzigingen zijn de plaatsing van Maria aan de linkerzijde, de positie van Melchior en Casper aan de rechterzijde, een afwijkend kostuum van Balthasar en de afwezigheid van de antichrist. Alleen het werk in Anderlecht bevat nog een verwijzing naar de vierde koning, zij het in de vorm van een non-descripte toeschouwer in de stal. De versie in Anderlecht benadert het dichtst de principaal in Madrid en heeft veel elementen van dit werk, al zijn deze wel in een aangepaste vorm opgenomen. Het is waarschijnlijk ook het oudste van de vier variaties, maar net als bij de andere drie zijn ook hier renaissance elementen in de architectuur te zien (linkerluik). Het werk bevat motieven uit andere schilderijen van Bosch, waaruit blijkt dat de kopiïst de beschikking had over verschillende modellen van werk van de schilder.⁵⁷

Bij veel van de variaties zonder de antichrist wijst de architectuur van de stal en het kostuum van de rechts staande Melchior op een datering later in de zestiende eeuw.⁵⁸ Deze werken werden gemaakt voor afnemers met een traditionele smaak met betrekking tot de weergave van het thema van de Aanbidding, maar met een voorkeur voor verwijzingen naar eigentijdse kleding en architectuur. Dit publiek werd blijkbaar wel aangesproken door de compositie van Bosch, of wellicht door de faam van het werk, maar minder specifiek door zijn stijl. De meeste opdrachtgevers van deze triptieken waren niet geïnteresseerd in de toevoeging van nieuwe devotieportretten op de vleugels en gaven de voorkeur aan onderwerpen gerelateerd aan de centrale afbeelding van de Aanbidding. Het betreft dan vooral Jozef of de herders (links) en de entourage van de koningen (rechts), waarbij de gebruikte composities sterk overeenkomen.

Een mysterie?

Er is wel gesuggereerd dat de clientèle van Bosch, die zich bezighield met de thema's van de *Devotio Moderna* en het humanisme, een sociale minderheid was. Ook is gesteld dat zijn werken vaak





51 Navolger Bosch, *Aanbidding door de koningen* (Moonentriptyek), derde kwart 16de eeuw, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 69,5 x 53,5 cm, luiken 73,5 x 24,5 cm, 's-Hertogenbosch: Het Noordbrabants Museum, inv. nr. 15257.

50 Navolgers Bosch, reconstructie triptiek: *Aanbidding door de koningen*, ca. 1515-1535, olieverf op eiken paneel, 70,8 x 55,6 cm, Parijs: particuliere verzameling / uitgezaagde details uit de (waarschijnlijke) luiken, *Twee herders en entourage van de koningen*, olieverf op eiken paneel, links 36,5 x 22,8 cm, rechts 36,5 x 21,8 cm, Philadelphia: Museum of Art, John G. Johnson Collection, inv. nrs: 1275 en 1276.



ongeschikt lijken voor religieuze doeleinden.⁵⁹ Voor de tegenwoordige toeschouwer lijkt de *Aanbidding door de koningen* inderdaad veel mysterieuze elementen te bevatten. Ook niet iedereen in Bosch' tijd zal zijn nieuwe inventies in dit werk direct hebben doorgrond.⁶⁰ Bosch volgde echter in grote lijnen de traditionele iconografie, en voegde binnen deze context motieven toe die gericht waren op specifieke en geïnformeerde beschouwers.⁶¹ Er is daarbij wel verondersteld dat de triptiek verborgen of geheime boodschappen bevat, maar daarvoor is bijzonder weinig grond. Opdrachtgevers van Bosch zoals Peeter Scheyfve en Peter van Os (*Ecce Homo*-Boston), maar ook veel van de anonieme geportretteerden, waren publieke figuren. Uiteraard maakten zij deel uit van een elitaire minderheid, maar er is geen enkele reden om betrokkenheid bij obscure religieuze niches of mystieke groeperingen te veronderstellen. Bovendien betreft het hier een werk met devotieportretten. De triptiek was naar alle waarschijnlijkheid in een semipublieke ruimte geplaatst en de inhoud was niet exclusief bestemd voor de directe omgeving van de opdrachtgever. Dit wijst erop dat de beeldtaal in bredere kringen begrepen moet zijn geweest dan tegenwoordig vaak wordt aangenomen.⁶² Deze veronderstelling wordt ondersteund door het grote aantal zestiende-eeuwse kopieën dat bestaat van het middenpaneel. Zo uitzonderlijk als het werk op ons overkomt, het feit dat de *Aanbidding door de koningen* het meest gekopieerde werk van Bosch is illustreert dat het schilderij niet alleen (grotendeels) begrepen, maar ook hogelijk gewaardeerd werd door de zestiende-eeuwse beschouwers.

3.1.2 Twee generaties Bossche notabelen

3.1.2.1 De *Ecce Homotriptiek*: voorgeschiedenis

De *Ecce Homotriptiek* (Boston) bestaat uit een middenpaneel met de *Ecce Homo* als onderwerp en luiken die zowel aan de binnen- als aan de buitenzijden devotieportretten bevatten (afb. 3). De predella laat de werktuigen en motieven uit de passie zien. De triptiek wordt toegeschreven aan de werkplaats van Jheronimus Bosch en bevindt zich tegenwoordig in het Museum of Fine Arts in Boston. Het werk is een samengestelde constructie waarvan het oudste onderdeel het middenpaneel is (circa 1495-1500). Enkele jaren later werden de luiken en de predella toegevoegd.

De binnenzijden van de luiken en de predella werden omstreeks 1500 beschilderd, de buitenzijden van de luiken rond 1503.⁶³ In de uitvoering van de triptiek zijn tenminste vier verschillende handen geïdentificeerd: er zijn er significante stijlverschillen te constateren tussen het middenpaneel, de luiken en de predella.⁶⁴ De panelen bevatten niet alleen referenties naar elkaar maar ook naar andere werken van Bosch: dit is een reden om een herkomst uit de werkplaats van Bosch te veronderstellen. Het is waarschijnlijk uitgevoerd door assistenten die toegang hadden tot andere werken van Bosch of beeldmateriaal daarvan, mogelijk onder supervisie van Bosch zelf.⁶⁵

Desondanks is het drieluik van groot belang voor het onderzoek naar het werk en de praktijk van Jheronimus Bosch. Allereerst verschaft het informatie over de opdrachtgevers in de omgeving van Jheronimus Bosch. De op het werk geportretteerde en geïdentificeerde families waren gezien en van invloed in 's-Hertogenbosch en kenden de schilder hoogstwaarschijnlijk persoonlijk. Het komt bovendien bijzonder weinig voor dat twee families worden weergegeven in een opstelling zoals voor dit schilderwerk gekozen is. Daarnaast geeft het werk informatie over hoe dergelijke opdrachten werden uitgevoerd en hoe deze samengestelde triptieken tot stand kwamen, soms gedurende een periode van verschillende jaren. Tenslotte laat de triptiek zien hoe de medewerkers van Bosch elementen en motieven van zijn schilderijen incorporeerden in variaties op bestaande composities evenals in nieuwe werken.

De diverse elementen van de stijl van Bosch in dit werk hebben geleid tot wijd uiteenlopende meningen over de aard van zijn (mogelijke) betrokkenheid. Peter Murray, kunsthistoricus aan het Courtauld Institute, was van mening dat alle delen van dezelfde hand waren, maar dat het middenpaneel het meest de stijl van Bosch benaderde.⁶⁶ Zowel Max Friedländer als Hanns Swarzenski (die de werken verwierf voor het museum in Boston) schreef het middenpaneel toe aan Bosch zelf. Charles de Tolnay vond de luiken superieur van kwaliteit en suggereerde dat de uitvoering daarvan mogelijk was gebeurd onder leiding van Bosch zelf.⁶⁷ Colin Eisler overwoog de mogelijkheid dat Bosch verantwoordelijk was voor de planning van de triptiek. De onderzoekers van het BRCP tenslotte, gaan ervan uit dat de betrokkenheid van Bosch in de uitvoering zo goed als nihil was.⁶⁸

Een strategische verwerving

Over de provenance van deze *Ecce Homo* triptiek is heel weinig bekend. Het werd voor het eerst gedocumenteerd bij een verkoop

⁵² Navolger Jheronimus Bosch, *Aanbidding door de koningen*, 1550-1600, olieverf op eiken paneel, 66 x 44,2 cm, ingekort aan vier zijden, Keulen: Wallraf-Richartz-Museum, WRM 0475.

in 1888, als een werk van de vroege Vlaamse school.⁶⁹ Indertijd werden alleen het middenpaneel en de luiken beschreven; de predella werd pas genoemd toen Christie's de triptiek als geheel veilde in 1948. Het feit dat de predella niet specifiek vermeld werd sluit echter niet uit dat dit paneel al eerder deel uitmaakte van de constructie.⁷⁰

In 1949 noteerde Friedländer op de achterzijde van een foto van het middenpaneel dat hij, na zorgvuldige bestudering, het werk beschouwde als een “characteristic and important work by Hieronymus Bosch”. Of hij in de gelegenheid was om het werk zelf te bestuderen dan wel zijn oordeel op de foto baseerde is niet duidelijk. Diezelfde dag noteerde hij tevens de observatie dat de luiken mogelijk van een andere hand waren.⁷¹ Kort na de verkoop door Christie's merkte kunsthistorica Grete Ring het werk op in de Engelse kunsthandel van Arthur Kauffmann. Zij bracht het vervolgens onder de aandacht van het Boston Museum of Fine Arts, dat in 1953 tot de aankoop van het middenpaneel overging. In de correspondentie rondom de aankoop geeft conservator Swarzenski een interessant beeld van zowel de kunsthistorische als economische gevolgen van Bosch' imago als ‘duivelschilder’. In een notitie aan een collega schrijft hij “That the panel does not depict the usual surrealist drolleries and monsters which today give Bosch such a popular appeal, is, in my opinion, in this case rather, an artistic advantage. However, by pointing out to the dealer the absence of these characteristics and popular features, as well as the few damages, the price might be somewhat reduced.”⁷² Swarzenski was tevens de auteur van de eerste publicatie over de *Ecce Homo* in het *Bulletin* van het museum in 1955. Het artikel vermeldt de predella niet, maar stelt wel; “The frame, which seems to be of the period, shows marks of hinges and one might thus conclude that, at one time or another, wings were attached to the panel to give it the appearance of a triptych (...) should the supposed wings of the *Ecce Homo* ever turn up they might eventually give some clue to its early history.”⁷³ Deze regels wekken verbazing omdat het middenpaneel met de luiken (en waarschijnlijk de predella) al sinds tenminste 1888 een triptiek vormden. De uitspraak van Swarzenski bleek echter deel uit te maken van een onderliggende strategie van het museum in de verwerving van de andere onderdelen van de triptiek. De kwestie wordt uitgelegd door Swarzenski in een korte brief uit januari 1956. Swarzenski zag de andere panelen waarschijnlijk kort na de aanschaf van de *Ecce Homo*. Het was niet Kauffmann, maar de restaurator die ze hem liet zien. Aan de hand van vroegere foto's concludeerde Swarzenski dat dit de overige delen waren van de triptiek, zoals die was verkocht vanuit de Holden-White collectie in 1948. Kauffmann en partners waren

echter niet bereid om de andere delen van de hand te doen. Ze hechtten met name grote waarde aan de predella, die zij toeschreven aan Bosch zelf en bovendien beschouwden als een individueel, losstaand werk.⁷⁴ Er waren de nodige onderhandelingen en de publicatie in het bulletin voor nodig om Kauffmann ervan te overtuigen dat de werken weer samen als een triptiek gepresenteerd zouden moeten worden. Uiteindelijk stemde deze hiermee in en in 1956 schonk Kauffmann de luiken en de predella aan het Museum of Fine Arts in Boston.⁷⁵

Identificatie

De heraldische schilden afgebeeld bij de devotieportretten maakten het mogelijk om de geportretteerden te identificeren als de familie Van Os, ingezetenen van 's-Hertogenbosch.⁷⁶ Afgebeeld op de binnenzijde van het linkerluik is Peter van Os (voor 1467-1542), stadssecretaris van 's-Hertogenbosch. Lucas van Dijk specificeerde de identificatie verder en hij toonde aan dat vrouw op de binnenzijde van het rechterluik Henrickx van Langel (†1500) is.

Peter van Os en Henrickx van Langel trouwden in 1498 of 1499. Het huwelijk was van korte duur want Peter van Os verloor zijn vrouw en hun enige kind begin 1500. Hij hertrouwde, ergens tussen augustus 1503 en 1505, en dit huwelijk zou vijf kinderen voortbrengen. De datering van dit tweede huwelijk betekent dat de binnenzijde van de luiken moet zijn geschilderd tussen 1500 en 1503.⁷⁷ We kunnen aannemen dat de triptiek in de eerste plaats was bedoeld als een memoriestuk, bestemd voor plaatsing bij het graf van Henrickx van Langel. Dit graf bevond zich waarschijnlijk dichtbij de rustplaatsen van haar ouders.⁷⁸ Deze personen zijn afgebeeld op de buitenzijden van de luiken, die enige jaren later werden beschilderd. Geportretteerd zijn Franco van Langel (†1497) en diens vrouw Heylwich van der Rullen (†1493-1494) in het gezelschap van hun elf kinderen. De prominente aanwezigheid van de familie Van Langel kan worden verklaard door de nauwe relatie die er bestond tussen Peter van Os en zijn schoonvader. Van Os volgde Van Langel op als stadssecretaris en beiden waren gezworen lid van de Lieve Vrouwe Broederschap. Jan van Langel, de direct achter zijn vader Franco afgebeelde cisterciënzer, legde zijn geloften af in 1503 en mogelijk was dit de aanleiding voor het laten beschilderen van de buitenzijde van de luiken.⁷⁹

Toegevoegde luiken

Circa 1500, enkele jaren na de productie van het middenpaneel, werden de luiken toegevoegd aan de *Ecce Homo*. Tegen het einde

van de vijftiende eeuw werd de uitbreiding van bestaande schilderijen met (portret)luiken een gebruikelijke praktijk. Dit was niet slechts een goedkopere oplossing voor de samenstelling van een triptiek. Met de ontwikkeling van het genre van het devotieportret, en met name de opname daarvan in triptieken, vergaarden bepaalde werken roem. De kopieën van dergelijke schilderijen waren in trek om gebruikt te worden als centraal punt van devotie van een triptiek. De *Ecce Homo* van Bosch was zo'n werk, evenals zijn *Aanbidding door de koningen*. Ook van de hier besproken variant, de *Ecce Homo* in Boston, werd een nauw gelijkende kopie gemaakt, waarschijnlijk in de latere zestiende eeuw.⁸⁰ We komen nog terug op deze kopie. Er is een aantal redenen aan te voeren waarom de opdrachtgever van de triptiek in Boston voor het oudere paneel met de *Ecce Homo* koos. Het is onwaarschijnlijk dat de keuze voor een bestaand paneel gebaseerd was op het besparen van kosten. De families Van Os en Van Langel maakten tenslotte deel uit van de stedelijke elite in 's-Hertogenbosch en hadden een behoorlijk bezit: zij waren welgesteld genoeg om een nieuw werk te bestellen.⁸¹ Mogelijk was deze variatie op de *Ecce Homo* van Bosch al in het bezit van Peter van Os. Op het moment dat hij besloot om dit schilderij te gebruiken als middenpaneel van een triptiek, als een memoriestuk, zal het een logische keuze zijn geweest om de luiken te bestellen bij de werkplaats van Bosch. Vanuit hun positie als stadssecretaris en door het gedeelde lidmaatschap als gezworen broeder van de Lieve Vrouwe Broederschap stonden Peter van Os en Franco van Langel in contact met Jheronimus Bosch.⁸² Bezien in het licht van deze relaties en vooral ook vanwege de nadrukkelijk aanwezige referenties naar de broederschap wekt het enige verwondering dat Bosch niet meer betrokken lijkt te zijn geweest bij de uitvoering van deze triptiek.⁸³ Mogelijk werd hij door ander werk in beslag werd genomen en was hij niet beschikbaar; de opdrachtgever nam hoe dan ook genoegen met de uitvoering door ateliermedewerkers.

De locatie van het werk

Het graf van Henrickxen van Langel bevond zich hoogstwaarschijnlijk in de dominicanenkerk in 's-Hertogenbosch, aangezien ook Peter van Os daar werd begraven. Tot tenminste na 1550 werden er in het klooster jaarlijks missen gelezen voor Peter van Os.⁸⁴ De *Ecce Homotriptiek* zal geplaatst zijn geweest bij de graven van het echtpaar en van Franco van Langel en zijn vrouw. De dominicanenkerk en het klooster werden in de zestiende eeuw echter meerdere malen geplunderd: in 1525 tijdens het Gildenoproer en nog eens tijdens de Beeldenstorm in 1566. Tijdens die laatste gebeurtenis werden vele goederen en kostbaarheden vernietigd en nog meer objecten werden weggevoerd. De schade was zo om-

vattend dat de kerk en het klooster maandenlang onbruikbaar waren.⁸⁵ Als het werk zich inderdaad in deze kerk bevond werd het, gezien de huidige onbeschadigde conditie, meerdere malen naar een veilige plaats overgebracht. Het is daarbij de vraag of de triptiek na 1566 terugkeerde naar de oorspronkelijk locatie, omdat het immers een lange periode duurde voordat de kerk en het klooster weer functioneel waren. In het geval dat het werk zich wel in de kerk bevond, verliet het in ieder geval in 1629 definitief die locatie. In dat jaar viel 's-Hertogenbosch in handen van de Republiek en werd het klooster ontruimd. Mannelijke geestelijken moesten de stad verlaten, maar zij mochten alle roerende goederen, ook schilderijen en sculpturen, meenemen.⁸⁶ In tegenstelling tot veel werken in deze onrustige periode bleef de *Ecce Homotriptiek* intact en werden de delen vooralsnog niet van elkaar gescheiden. Het is daarom aannemelijk dat het werk niet met de dominicanen meeging maar in het bezit van de familie bleef.

3.1.2.2 *Ecce Homo*

Omdat het middenpaneel van de *Ecce Homotriptiek* in Boston ouder is dan de luiken zal dit deel van de constructie als eerste besproken worden. Het lijkt geen twijfel dat dit middenpaneel gebaseerd is op Bosch' *Ecce Homo*, dat zich in het Städel Museum (Frankfurt am Main) bevindt.⁸⁷ De variant in Boston werd geschilderd tussen 1495 en 1500 en was waarschijnlijk bedoeld als een zelfstandig paneel. Christus is hier frontaal afgebeeld, hij staat rechtop met het hoofd geheven. Hierdoor ligt de nadruk minder op zijn lijden en meer op het geduldig doorstaan van zijn noodlot. Ook is de *Ecce Homo*-scène in een bredere context van de passie geplaatst; zo is de kruisdraging te zien op het plein in de achtergrond. Deze toevoeging bevat veel elementen van een vergelijkbare weergave van een kruisdraging geschilderd door Bosch: de kleine scène op de achterzijde van de *Johannes op Patmos*.⁸⁸ Het stadsgezicht en de details van de architectuur in het werk in Boston komen sterk overeen met die van de *Ecce Homo* in Frankfurt. Net als bij de andere kopieën en versies van deze *Ecce Homo* bevat ook het paneel in Boston geen devotieportretten. Er werden, zoals besproken, wel portretten op de luiken toegevoegd maar deze personen maken geen deel uit van de centrale scène en bevinden zich in een sterk afwijkende ruimtelijke omgeving.

De schilders van het werk in Boston brachten meer wijzigingen aan ten opzichte van het paneel in Frankfurt: verschillende figuren en details zijn weggelaten, veranderd of verplaatst. Zo zijn Pontius Pilatus en de man met de groen brokaten kraag op de *Ecce Homo* in Boston van plaats gewisseld. De man met de kraag, nu met sterk versimpelde decoratie, is nog steeds en

profiel afgebeeld maar is niet langer een beulsknecht. Hij is nu een oudere, meer gedistingeerde figuur, mogelijk een hogepriester. Wellicht was juist zijn kostbare kledingstuk, dat slecht past bij de karakterisering van een beul, de reden voor de wijziging van dit personage. Afgaande op de plooi van het kleed van Christus ook hier aan beide zijden opgehouden, maar het is onduidelijk of dit nog de taak is van de man met de kraag. Een andere in het oog springende verandering betreft de persoon rechts op het platform. In vergelijking met de zojuist beschreven wijziging heeft hier een omgekeerde transformatie plaatsgevonden. Op de *Ecce Homo* in Frankfurt is op deze plek een priester of schriftgeleerde te zien. De figuur krijgt veel nadruk in de compositie en is een voornaam man, mogelijk Kájafas. Op het paneel in Boston is deze figuur verdwenen en alleen een versie van zijn opvallende witte tulband heeft nog een plek gekregen op het schilderij: in de menigte links. De plaats op het podium rechts wordt op de *Ecce Homo* in Boston ingenomen door een man in een fantasierijk samengesteld kostuum. Hij draagt een tuniek met lange rafels die vermoedelijk refereert aan Romeinse kleding. Zijn hoed met veer is verwant aan het model van de vijftiende-eeuwse jagers- of boogschuttershoed. De laarzen en de groene mantel met schouderkap lijken te zijn gebaseerd op de kleding van de man met de groene schouderkap op de *Ecce Homo* in Frankfurt. Ondanks het fraaie zwaard dat de man op de variant in Boston aan een schouderriem draagt is hij geen hooggeplaatste figuur. Zijn houding en wat onverzorgde uiterlijk wijzen op een functie als beulsknecht of soldaat. Een figuur met een vergelijkbare functie staat uiterst links op het platform. Het kostuum van deze man is treffend eigentijds. Naast de gesel in zijn hand karakteriseren ook de losse veters van zijn hosen hem als een beulsknecht. Deze veters werden losgemaakt om de drager meer bewegingsvrijheid te geven.⁸⁹ Hij draagt zijn muts of kaproen over de schouder. Al deze vijftiende-eeuwse elementen doen hem opvallen in het gezelschap dat gekleed gaat in imaginaire oriëntaalse en gehistoriseerde kleding. Ook op werk van de hand van Bosch zelf is deze combinatie van eigentijdse en imaginaire kostuums te zien, zoals bijvoorbeeld op de *Sint-Wilgefortistriптик*.

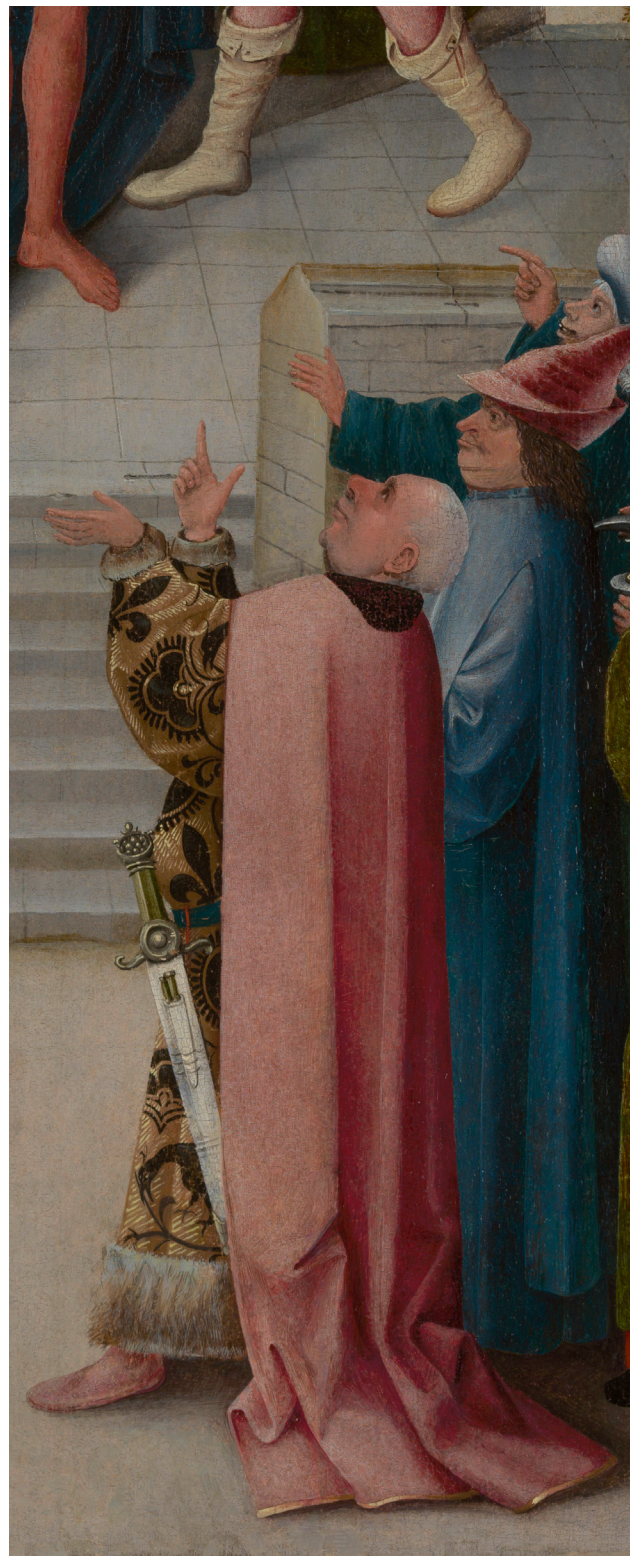
De opdrachtgever van de variant in Boston wenste duidelijk geen exacte kopie en de compositie van het middenpaneel werd aangepast aan de frontale positie van Christus. De menigte is nu opgesteld aan beide zijden van het podium. De weergave van de groep rechts volgt nauwgezet het voorbeeld van het werk in Frankfurt, maar hoewel de kostuums op beide werken in vorm en ontwerp overeen komen, verschilt het kleurpalet sterk. De versie in Boston bevat veel meer blauwtonen, al zijn deze deels

het gevolg van de ontkleuring van de rode laklagen.⁹⁰ Wat in het oog springt is de kleurstelling van de man vooraan, die op de *Ecce Homo* in Frankfurt gekleed gaat in een wit gewaad met een groene schouderbedekking. Op de versie in Boston is deze kleurstelling opmerkelijk genoeg omgekeerd. Wat verder opvalt bij de figuur is zijn hoofddeksel. Op de versie in Frankfurt draagt hij een kalot of ronde muts, maar door de verflagen heen is een geschetste oorflap zichtbaar. De schilder van het werk in Boston heeft de man afgebeeld met een grotere bonnet, inclusief oorflappen. Deze details wijzen er mogelijk op dat (delen van) de *Ecce Homo* in Boston niet gebaseerd waren op de *Ecce Homo* in Frankfurt, maar op het ontwerp daarvoor en/of voorbereidende tekeningen. Als Bosch' medewerkers aan de hand van deze voorbeelden werkten, zou dat verklaren waarom zoveel details overeenkomen en tegelijkertijd een dergelijke zaak als de kleurstelling verschilt.

De compositie van de toegevoegde menigte aan de linkerzijde is veel minder in balans dan die van de groep aan de rechterzijde. We zien een gezelschap van priesters en hun entourage, dicht op elkaar gepakt en sommigen met een woeste gezichtsuitdrukking. Vier grote en klaarlijk belangrijke figuren staan vooraan, in een rechte lijn naast elkaar. Het is niet geheel duidelijk of zij wel of niet in discussie zijn met de mannen tegenover hen: de voorste man kijkt recht vooruit, de twee figuren naast hem kijken omhoog. Bovendien is, vanwege de nieuwe centrale positie van het podium, ook de kijkrichting van de groep rechts niet meer helemaal kloppend. Een boeiende toevoeging is de achterste man in de voorste rij aan de linkerzijde. Hij richt zijn peinzende blik min of meer op de toeschouwer, en betreft deze zo bij de gebeurtenissen. We kunnen ons niet meer identificeren met eigentijdse geportretteerden in de scène zoals op de principaal, maar maken nu deel uit van de joelen-de menigte: een meer confronterende positie wellicht.

Pikkende vogels

Drie van de mannen in de menigte zijn afgebeeld in kostbare gewaden: twee aan de linker- en een aan de rechterzijde. Een van de zaken die nauwkeurig gekopieerd werden van de *Ecce Homo* in Frankfurt is het brokaatpatroon van de kleding van de voorste man rechts van het podium (afb. 53). Aan de diagonale decoratie op de mantel, te zien op het werk in Frankfurt, werd blijkbaar minder waarde gehecht en dit is weggelaten. Daarentegen is het patroon met de pikkende vogel en de fleur-de-lis zorgvuldig weergegeven met duidelijke contouren: het is zo goed als identiek aan dat op de principaal. Wel heeft de weergave van de brokaatstof op de variant in Boston veel van zijn tactiele kwaliteit verloren. Het mist de subtiele schaduwwerking en het patroon is sterk tweedimensionaal.



53 Links: Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, detail, ca. 1475-1485, olieverf op eiken paneel, 71,4 × 61,0 cm, Frankfurt am Main: Städel Museum, inv. nr. 1577 / Rechts: Werkplaats Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, detail, ca. 1496-1500, olieverf op eiken paneel, 73 x 57,2 cm, Boston: Museum of Fine Arts, inv. nr. 56.172.



54 Links: Werkplaats Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, detail, ca. 1496-1500, olieverf op eiken paneel, 73 x 57,2 cm, Boston: Museum of Fine Arts, inv. nr. 56.172 / Rechts: naar Atelier van Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, detail, latere 16de eeuw, olieverf op eiken paneel, 84 x 61,5 cm, Galerie De Jonckheere.

Over het algemeen werden dergelijke patronen in variaties en kopieën niet in detail overgenomen.⁹¹ Het valt daarom op dat niet alleen op het werk in Boston, maar op bijna alle kopieën en werken naar Bosch' *Ecce Homo*, het patroon met de vogel te zien is, hoewel in een aantal gevallen zonder fleur-de-lis.⁹² Blijkbaar werd het vogelmotief van belang gevonden, al is de precieze connotatie verloren gegaan. In de voorste rij aan de linkerzijde zijn twee figuren te zien die eveneens gekleed zijn in luxueuze gewaden. In tegenstelling tot het fleur-de-lis- en het vogelpatroon zijn de patronen van deze twee gewaden complexer en de motieven vormen een decoratief patroon (afb. 54). De tweede man links vooraan is gekleed in goudbrokaat en de figuur naast hem in witte damast of zijde. Het ontwerp en de textuur van het witte gewaad zijn zorgvuldig weergegeven. Er is een suggestie van verkorting in de plooiën evenals een effect van een omgekeerde schaduwwerking, vaak gebruikt bij de weergave van zijde of damast in schilderijen. Of het hier om een bestaand patroon gaat is moeilijk te bepalen, maar het type van het granaatappelontwerp doet denken aan *a inferriata*. Een vergelijkbaar ontwerppatroon is ook te zien in de damasten mouwen op de *Aanbidding door de koningen* (Madrid).⁹³

Binnen de context van dit hoofdstuk is de man in het goudbrokaten gewaad, met een blauwe schouderkap, het meest interessant. Het patroon op zijn gewaad bestaat uit individuele zwanen die aan grote planten pikken. Daarbij lijkt het in eerste instantie om een aansluitend geheel te gaan, maar een nauwkeurigere bestudering spreekt dit tegen. Mede door verfvlies is niet goed zichtbaar of en hoe de motieven aan elkaar verbonden zijn. De zestiende-eeuws kopie van dit werk (die aan het einde van deze paragraaf besproken wordt) maakt duidelijk dat het patroon met een zekere mate van verkorting is aangebracht. Textielpatronen afgebeeld op schilderijen hebben zeker niet in alle gevallen een speciale inhoud. Het zwanenmotief op de *Ecce Homotriptiek* vormt hierop een uitzondering en heeft zowel een compositie-nale als een symbolische betekenis. Allereerst wordt dit patroon herhaald in de achtergrond van de buitenzijden van de luiken. Het verbindt hiermee de verschillende onderdelen van de triptiek en brengt deze samen tot een eenheid. Vervolgens is het aannemelijk dat dit specifieke patroon verwijst naar de Lieve Vrouwe Broederschap, ook wel bekend als de Zwanenbroederschap.⁹⁴ De op de luiken geportretteerde Peter van Os en Franco van Langel waren beiden gezworen lid van deze religieuze instelling. Het feit dat de kleding van de man refereert aan de broederschap onderscheidt hem overigens niet in gunstige zin van de rest van de menigte; alle mensen zijn tenslotte zondaars.

In de vroegnederlandse schilderkunst na circa 1460 zijn afbeeldingen van dieren- en vogelpatronen betrekkelijk zeldzaam. Dergelijke motieven kwamen veel meer voor in het zuiden van Europa, zowel in de werkelijke stoffen als in de geschilderde representaties daarvan.⁹⁵ Het is dan ook twijfelachtig of op de *Ecce Homotriptiek* een werkelijk bestaande stof is weergegeven. Het vogelmotief zal ontleend zijn aan een modellenboek, manuscript of vergelijkbare bron. Het gebruik van dergelijke voorbeelden was allesbehalve ongebruikelijk.⁹⁶ De reden om een los motief te vermoeden is de onregelmatige plaatsing van de zwaan en plant in de compositie; er is geen sprake van een algeheel patroon (afb. 55). Dit is beter te zien waar het motief is toegepast op een groter oppervlak, zoals op de buitenzijden van de luiken van de triptiek. Op de functie van deze beschildering op de luiken wordt later in dit hoofdstuk nog teruggekomen. Ondanks dat het patroon zeker een decoratieve waarde heeft, ontbreekt het aan de verfijning en cohesie van vergelijkbare, eigentijdse textielpatronen met vogels. Op het gewaad van de man zijn slechts fragmenten van het ontwerp zichtbaar. Het is daarom niet waarschijnlijk dat de schildering van het patroon op de buitenluiken uitsluitend op het middenpaneel werd gebaseerd: het originele voorbeeld voor het motief zal aanwezig zijn geweest in de werkplaats. Dit wordt met name gesuggereerd doordat het zwaanmotief op de luiken in spiegelbeeld is weergegeven. Dat de werkplaatsmedewerkers met modellen en sjablonen werkten kunnen we ook concluderen uit het patroon dat gebruikt werd voor het gewaad van sint Catharina, afgebeeld op het rechterluik. Dit werd naar alle waarschijn-



55 Werkplaats Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, buitenzijden luiken, detail, ca. 1503, olieverf op eiken paneel, 794 x 35,9 cm (links), 797 x 36,8 cm (rechts), Boston: Museum of Fine Arts, inv. nrs. 56.171.1a-b, 56.171.2a-b.

lijkheid met een stencil of sjabloon uitgevoerd, en in de volgende paragraaf wordt hier uitvoeriger op ingegaan.

3.1.2.3 Devotieportretten

De *Ecce Homotriptiek* bevat een aanzienlijk aantal devotieportretten. Op de binnenzijden van de vleugels knielen Peter van Os (links) en zijn vrouw Henrickxen van Langel met hun kind (rechts). Op de buitenzijden is de familie Van Langel afgebeeld, inclusief een tweede portret van Henrickxen. Net als op *Ecce Homo* in Frankfurt zijn de oranten van een kleiner van formaat dan hun patroonheiligen. De familieleden zijn gerangschikt naar geslacht en leeftijd en in stemmig gekleurde kleding gehuld. In tegenstelling tot de devotieportretten door Bosch zelf zijn de oranten hier wel met attributen (gebedssnoeren en gebedenboeken) afgebeeld. De triptiek in Boston is een uitzonderlijk werk; er zijn geen andere voorbeelden van Nederlandse triptieken bekend waarbij op de binnen- en de buitenzijde twee verschillende families geportretteerd zijn. Er zijn wel werken die enigszins vergelijkbaar zijn; de belangrijkste in deze context is de *Aanbidding door de koningen* (Madrid), de reeds besproken triptiek van Bosch. Op dit werk zijn Peeter Scheyfve en zijn vrouw Agneese de Gramme aan de binnenzijde afgebeeld en twee overige mannelijke familieleden, Claus Scheyfve en zijn kleinzoon Jan, aan de buitenzijde. Dit zijn echter leden van één familie. Daarnaast is er een ander en zeldzaam voorbeeld voorhanden, uit de Noordelijke Nederlanden, een triptiek waarop devotieportretten van een echtpaar en die van de familie van de echtgenote zijn geplaatst. Dit is het *Laatste Oordeel met schenkersportretten van de familie Van Noordwijk*, toegeschreven aan Jan Mostaert.⁹⁷ Op dit werk bevinden alle portretten (van vier generaties) zich aan de binnenzijden van de triptiek, met op de buitenzijden van de luiken heraldische schilden.⁹⁸ In dit geval bestond er een bijpassend werk, nu verloren, waarop de ouders van Gijsbrecht van Duivenvoorde, hun kinderen en echtgenoten stonden afgebeeld.

Binnenzijden: het echtpaar Van Os-Langel

Peter van Os was afkomstig uit de stad Oss en woonde in ieder geval vanaf 1482 in 's-Hertogenbosch.⁹⁹ Mogelijk volgde hij voor die tijd een studie in Leuven, vanwege de toevoeging *meester* aan zijn naam. Met zekerheid is daarover niets te zeggen, aangezien ook secretarissen die geen universitaire opleiding hadden gevolgd deze titel wel gebruikten.¹⁰⁰ Peter van Os is vooral bekend geworden door zijn kroniek over de geschiedenis van 's-Hertogenbosch en Brabant tot 1523.¹⁰¹ Hij werkte vanaf 1483 als klerk naast de stadssecretaris – zijn toekomstige schoonvader – Franco van Langel. Na diens overlijden in 1497 volgde Peter hem in 1498 op als secretaris. Eind 1498, begin 1499 trad hij in het huwelijk

met Franco's dochter Henrickxen. Henrickxen kwam echter een jaar later al te overlijden, vermoedelijk in het kraambed. Peter hertrouwde na 1503 met Henrixken Goyartss (†1550), met wie hij vijf kinderen kreeg.¹⁰² Peter van Os werd in 1494-1495 als lid van de Lieve Vrouwe Broederschap ingeschreven en in 1496-1497 als gezworen broeder opgenomen.¹⁰³ Hij werd echter pas in 1499 ingeschreven als poorter van 's-Hertogenbosch, hoogstwaarschijnlijk in verband met zijn nieuwe functie als secretaris.¹⁰⁴ Het ambt van stadsnotaris en -secretaris lijkt meer dan andere beroepen mogelijkheden te hebben geboden om snel te stijgen op de sociale ladder. Peter van Os' afkomst was overigens niet bijzonder bescheiden: zijn vader was schepen van Oss en had tevens bezittingen in 's-Hertogenbosch. Peter van Os was omstreeks 1512 een van de rijkste ingezetenen van de stad.¹⁰⁵

Peter van Os is geportretteerd op de binnenzijde van het linkerluik, gekleed in een zwarte, bontgevoerde tabbaard en met een zwarte bonnet. Hij draagt zijn blauwe kaproen gedrapeerd over zijn rechter schouder. De gezworen leden van de broederschap droegen deze kaproen (of kovel) bij officiële bijeenkomsten. De kleur van de kaproen wisselde jaarlijks, maar we hebben geen informatie over de volgorde die gedurende de laatste decennia van de vijftiende eeuw werd gehanteerd. Het is waarschijnlijk dat de verschillende kleuren van de kaproenen van Peter van Os en Franco van Langel terug te leiden zijn op dit gebruik.¹⁰⁶ Op de kaproen van zowel Peter als zijn schoonvader is het insigne van de broederschap gespeld: de liele-tussen-de-doornen.¹⁰⁷ De houding van Peter van Os is karakteristiek voor het devotieportret: hij heeft als orant de handen gevouwen en is verzonken in contemplatie. Achter hem staat de grote figuur van zijn naamheilige Petrus, die tevens de patroon was van de dominicanenkerk in 's-Hertogenbosch.¹⁰⁸ De apostel is gekleed in een bleekrood gewaad, onder zijn rechterarm heeft hij een boek geklemd en in zijn linkerhand draagt hij twee grote sleutels. Net als alle heiligen op deze triptiek is hij afgebeeld met een gouden nimbus. Met uitzondering van deze nimbus is deze figuur van Petrus bijna identiek aan de apostel op de *Aanbidding door de koningen* in Madrid. Dit werk werd enige jaren eerder, rond 1495, geschilderd. De *Ecce Homo* in Boston vertoont meer gelijkenissen met deze triptiek, onder andere in de weergave van het landschap.¹⁰⁹

Uit de bestudering van de ondertekening van de schildering blijkt dat tijdens het productieproces er een aantal veranderingen plaatsvond. De handen van Peter van Os waren aanvankelijk hoger geplaatst, zijn kaproen lijkt te zijn gepland als hangend over zijn andere schouder en zijn bonnet was van

een ander type (afb. 56).¹¹⁰ Het oorspronkelijke model van de bonnet lijkt sterk op de hoofddeksels die gedragen worden door de jonge mannen afgebeeld op de buitenzijde van het luik. Dit zijn zwarte bonnetten met vrij lange zijflappen en een afgeplatte bovenkant, die laag over het voorhoofd gedragen worden. De reden voor de verandering van het model van Peter van Os' bonnet is niet duidelijk en werd wat slordig uitgevoerd. Als gevolg daarvan vormt de zijrand van de muts samen met het gewaad van Petrus een vreemde doorlopende contour. Het hoofddeksel waarmee Peter nu is afgebeeld is een hoger en wat slapper model, gedragen met de kleine zijflappen omhoog geklapt. Deze bonnet komt veel voor op schilderijen en andere afbeeldingen uit deze periode en werd gedragen door mannen van alle leeftijden, rangen en standen.

Henrickxen van Langel is gekleed in een zwart gewaad met een witte hoofddoek. Om haar middel draagt ze een smalle ceintuur en een gebedssnoer met rode en gouden kralen. Behalve haar hoofdbedekking draagt ze ook een kindoek, een gewoonte die in de zestiende eeuw zou verdwijnen. Dit is een erg strenge kledingstijl voor een jonge vrouw, maar Henrickxen was ten tijde van de productie van het werk al overleden. Deze kleding zal hier gebruikt zijn om haar bescheidenheid en devotie te onderstrepen.¹¹¹ Haar ogen zijn neergeslagen en gericht op het gebedenboek dat ze vasthoudt. Een ingebakerd kind ligt op de vloer, tussen de plooien van haar gewaad. Voordat de vrouwelijke geportretteerde werd geïdentificeerd als Henrickxen, associeerde Eisler de aanwezigheid van het kind met de functie van Peter van Os als gasthuismeester en met het liefdadigheidswerk van zijn vrouw. De aanname dat Van Os deze functie zou hebben vervuld berust echter op een misverstand en is het gevolg van een verwisseling van vader en zoon. Het was Peter van Os junior, en niet zijn vader, die in 1550 werd aangesteld als gasthuismeester.¹¹² Aangenomen kan worden dat de schildering het kind van Peter en Henrickxen afbeeldt dat tijdens, of kort na, de geboorte stierf. Er wordt wel gedacht dat dit daarom een post-mortem portret is.¹¹³ Het kind is ingebakerd, terwijl zeer jong overleden kinderen vaak in hun doopkleed afgebeeld werden. Dit is echter geen regel die altijd opgaat. De inbakering is veeleer een karakterisering dat het om een heel jonge zuigeling gaat, en geen indicatie dat het kind ongedoopt stierf.¹¹⁴ Bovenal heeft het kind de ogen geopend en de huid heeft een roze, natuurlijke kleur. Zowel moeder als kind waren reeds overleden toen de portretten werden geschilderd, maar beiden zijn als levend afgebeeld.

Ook de kleding van Henrickxen, afgebeeld op de binnen- én buitenzijde, heeft voor verwarring gezorgd. Haar kostuum is hetzelfde als dat van haar moeder en is vaak geassocieerd met het habijt van een religieuze orde. Daarbij is wel verondersteld dat zij dit habijt droeg tijdens haar liefdadigheidswerk.¹¹⁵ Dit kostuum was echter niet ongebruikelijk voor getrouwde vrouwen en er zijn veel voorbeelden van vrouwen op devotieportretten die op dergelijke wijze gekleed gaan.¹¹⁶ Henrickxen wordt gepresenteerd door sint Catherina van Alexandrië, afgebeeld met een zwaard en, net als haar protegé, lezend in een gebedenboek. Achter de heilige, op een kleiner formaat, zien we de attributen van haar martelaarschap; de wielen en nogmaals het zwaard. In tegenstelling tot Petrus is sint Catharina hier geen naamheilige en het zal dus een andere relatie met de martelares zijn geweest die de keuze motiveerde.¹¹⁷ De meest aannemelijke reden voor de afbeelding

121



56 Werkplaats Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, binnenzijde linker-luik, infraroodreflectografie, detail portret Peter van Os, ca. 1496-1500, olieverf op eiken paneel, 79,4 x 35,9 cm, Boston: Museum of Fine Arts, inv. nrs. 56.171.1a-b.

van deze heilige is het vermoedelijk lidmaatschap van Henrickxen van de Broederschap van de heilige Catharina. De weergave van de dubbele wielen komt namelijk sterk overeen met het insigne van deze instelling.¹¹⁸

Terwijl de origine van veel textielontwerpen afgebeeld in de *Ecce Homotriptiek* onduidelijk is, is het gebruikte patroon voor het gewaad van sint Catharina bekend: dit is een variant van het populaire granaatappelontwerp. De oorsprong van het gebruikte ontwerp is zo goed als zeker Italiaans.¹¹⁹ We kunnen niet zeggen of het patroon werd aangedragen door de schilder(s), afkomstig was van de opdrachtgever of gekopieerd werd van bijvoorbeeld een schilderij of modelblad. De opdrachtgever is de meest waarschijnlijke optie omdat het ontwerp in geen enkel ander werk van Bosch of zijn werkplaats werd toegepast. Daarnaast komt ook een dergelijk gedetailleerd patroon op een groot opper-



56b Werkplaats Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, binnenzijde rechterluik, detail sint Catharina, ca. 1500, olieverf op eiken paneel, 79,7 x 36,8 cm, Boston: Museum of Fine Arts, William K. Richardson Fund, William Francis Warden Fund, Juliana Cheney Edwards Collection, 56.171.2b.

vlak nauwelijks voor in het oeuvre van Bosch.¹²⁰ De decoratieve vormen volgen niet de plooi van het gewaad en het is daarom onwaarschijnlijk dat er gewerkt werd naar een bestaand stofvoorbeeld. Het patroon werd 'plat' overgezet, waarschijnlijk door middel van een sjabloon. De ondertekening werd zonder wijzigingen gevolgd en de lijndikte van het patroon is overal gelijk.¹²¹ Het hier afgebeelde brokaat is zeker niet de meest gedetailleerde of verfijnde weergave, maar de ondertekening is zorgvuldig opgezet en daarna ingevuld en uitgewerkt met effectieve lichteffecten.

Er zijn weinig ondertekende textielpatronen te vinden op werken toegeschreven aan Jheronimus Bosch zelf, maar op de *Ecce Homo* (Frankfurt) en het *Sint-Wilgefortstriptiek* zijn enkele voorbeelden voorhanden. Deze zijn op een duidelijk andere wijze uitgevoerd dan die op het werk in Boston, met penseelstreken in een nat medium en uit de losse hand. Het is de vraag waarom de werkplaatsmedewerkers bij de *Ecce Homotriptiek* een andere werkwijze hanteerden. Dit werd mogelijk veroorzaakt door specifieke wensen van de opdrachtgever met betrekking tot de patronen: in de kleding van sint Catharina, en zeker in het geval van het besproken zwanenmotief.

Buitenzijden: de familie Van Langel

In gesloten toestand was de memoriefunctie van de triptiek gericht op de familie Van Langel. De geportretteerden zijn de ouders van Henrickxen: haar vader Franco (of Vranck) van Langel (†1497) en haar moeder Heylwich van der Rullen (†1493-1494), samen met haar broers en zussen. Franco van Langel was vanaf 1461 werkzaam als openbaar notaris en werd in 1470 aangesteld als stadssecretaris van 's-Hertogenbosch.¹²² Hij was vanaf 1466 een gezworen broeder van Lieve Vrouwe Broederschap; Heylwich was aangesloten als buitenlid.¹²³ Toen de portretten van Franco en Heylwich geschilderd werden waren beiden reeds overleden: het werk is daarmee voor hen een epitaf. De familie is gepositioneerd volgens de traditie van het devotieportret: mannen aan de dexter- en vrouwen aan de sinisterrand. De twee afgebeelde patroonheiligen hebben beiden een relatie met de geestelijken in de familie. De mannen worden bijgestaan door Johannes de Evangelist, naamheilige van zoon Jan en patroon van de belangrijkste kerk van 's-Hertogenbosch, de Sint-Jan. De vrouwelijke zijde van de familie wordt gepresenteerd door Maria Magdalena, de beschermheilige van het Bethaniëklooster waar dochter Lysbeth ingetreden was.

De groep mannelijke familieleden bestaat uit Franco van Langel en zijn vijf zonen. De oudsten zijn Franco jr., zijn broer Wouter en de cisterciënzer monnik Jan van Langel.¹²⁴ De

gebruikelijke plaatsing naar leeftijd is aangehouden maar Jan heeft daarbij, als clericus, duidelijk een bevoorrechte positie binnen de groep. Hij is dicht bij Johannes geplaatst en heeft door zijn staande houding een prominente aanwezigheid in de compositie. De twee achterste broers zijn beduidend jonger en omdat over hen niets bekend is kunnen we aannemen dat zij waarschijnlijk op jeugdige leeftijd overleden. Dit moet enige tijd na de voltooiing van de triptiek gebeurd zijn, aangezien de jongens op geen enkele wijze gemarkeerd zijn als gestorven. Franco van Langel en zijn zoon achter hem zijn gekleed in zwarte en bont gevoerde tabbaards. Franco draagt zijn gewaad geheel gesloten. De eveneens bont gevoerde tabbaard van Wouter, geheel aan de linkerkzijde, is wat minder formeel. Het gewaad is paarsblauwe van kleur, heeft spleten in de mouwen en wordt gedragen over een zwart hemd of onderkleed. Franco van Langel draagt een groene kaproen, gemarkeerd met het insigne van de Lieve Vrouwe Broederschap. Hij draagt deze over een zwarte muts of kalot, waaronder enkele plukjes van zijn grijze haar tevoorschijn komen. De wijze waarop Franco zijn kaproen draagt, volledig zijn hoofd bedekkend, was rond 1500 nauwelijks nog gebruikelijk.¹²⁵ Het is een teken van zijn anciënniteit, en het is bovendien goed mogelijk dat de kaproen op deze ouderwetse wijze gedragen werd tijdens de bijeenkomsten van de broederschap. De twee jonge zonen zijn blootshoofds en de jongemannen dragen bonnetten. De oudste zoon heeft daarbij, net als Peter van Os, zijn zwarte kaproen over de schouder gedrapeerd, zoals gebruikelijk was in deze periode. Franco jr. was ten tijde van de portrettering al wel aangesloten bij de broederschap, maar slechts als buitenlid. Hij werd gezworen broeder in 1509-1510.¹²⁶ De bonnetten van de jongemannen zijn zwart, met verstevigende ribben over een afgeplatte bovenkant. De vrij lange zijflappen zijn omhoog geklapt en wijken enigszins naar buiten. Met de geprononceerde ribben en de dracht laag op het voorhoofd benadert deze bonnet het type dat Anderson de “half caps” of *medias gorras* noemt, maar zij vermeldt geen specifieke groep dragers van het model.¹²⁷ Omdat dit stijve type hoofddeksel weinig voorkomt in eigentijdse schilderijen is het moeilijk om te bepalen of aan het model een eventuele betekenis verbonden was of dat deze slechts de voorkeur van de familie genoot.

In twee van de mannelijke representaties zijn gedurende het schilderproces wijzigingen aangebracht (afb. 57). In de ondertekening van het portret van Wouter van Langel houdt hij een boek vast, maar in de uiteindelijke schildering is hij afgebeeld met gevouwen handen. Wellicht was een grotere symmetrie in de compositie wenselijk, waarbij alleen de twee ouders een voorwerp in de handen houden. Ook het portret van Jan van Langel is

gewijzigd. Op het infraroodreflectogram is te zien dat zijn hoofd vergroot is tijdens het productieproces, waardoor zijn persoon meer nadruk krijgt. Dit kan op initiatief van Jan zelf gebeurd zijn, ter gelegenheid van het afleggen van de geloften en zijn intrede in het Cisterciënzer klooster Mariëndonk in 1503. Dit zou dan ook de aanleiding geweest kunnen zijn voor de beschrijving van de buitenzijden van de luiken.¹²⁸ In dat geval zou de opdrachtgever van deze portretten Jan van Langel zijn, al dan niet samen met Peter van Os.



57 Werkplaats Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, buitenzijde linkerluik, detail portret Jan van Langel, infraroodreflectografie, ca. 1503, olieverf op eiken paneel, 79,4 x 35,9 cm, Boston: Museum of Fine Arts, inv. nrs. 56.171.1a-b.

Er is een interessante overeenkomst tussen de portrettering van de jongste zonen op de *Ecce Homo* in Frankfurt en op de *Ecce Homo* in Boston. De gelijkenis tussen de derde jongen van links op het werk in Frankfurt en de jongen achter de geestelijke op de versie in Boston is frappant (afb. 58). Beiden zijn afgebeeld met een identieke buiging van het hoofd naar links en een zijdelingse blik. Het is duidelijk dat het middenpaneel op het schilderij in Frankfurt gebaseerd is, maar mogelijk inspireerde het werk (of de studies ervoor) ook de devotieportretten. Het gebrek aan expressie in het gelaat van de oranten kan beschouwd worden als een van de meest significante kenmerken van het devotieportret. De enige uitzondering die Bosch en zijn tijdgenoten daarop maakten zijn de gelaatsuitdrukkingen en de posities van de jongste leden van de weergegeven families. Deze jonge kinderen worden vaak afgebeeld terwijl zij direct dan wel zijdelings naar de toeschouwer kijken. Ook komt het voor dat zij subtiel in een andere positie geplaatst zijn dan hun familieleden: nadrukkelijker gedraaid of in een andere richting gepositioneerd.¹²⁹ Dit is het geval op beide versies van de *Ecce Homo*. Deze portretten brengen daarmee enige dynamiek in de compositie. Hoe consequent Bosch deze positionering toepaste weten we niet: er zijn geen andere devotieportretten van jonge kinderen door de schilder en/of zijn werkplaats bekend.

Op het rechterluik zien we de portretten van Heylwich van der Rullen en haar zes dochters. Geknield achter haar moeder is de oudste dochter Lysbeth afgebeeld, gekleed in het witte nonnenhabijt. In de ondertekening van haar portret waren haar ogen geopend, maar in de uiteindelijke schildering zijn deze bijna gesloten (afb. 59). Haar focus is daarmee naar binnen verlegd en dit geeft haar een meer devote uitstraling.¹³⁰ Achter Lysbeth is voor de tweede maal Henrickxen geportretteerd, net als haar moeder in het kostuum van een getrouwde vrouw. De vier andere dochters hebben geen gepersonifieerde trekken of kenmerken, maar lijken onderling qua leeftijd weinig te verschillen. De beschermheilige Maria Magdalena is op traditionele wijze afgebeeld, met blond haar, gekleed in een luxueus kleeid en met een zalfpot in de hand. Haar rode gewaad is ongedecoreerd, maar de mouwen zijn van changeant zijde. Ze draagt een met juwelen versierde rondelet, een veelgebruikte hoofdtooi voor de representatie van vrouwen in een bijbelse context.¹³¹ De zalfpot is met een specifiek patroon gedecoreerd en toont verwantschap met een albarello, de contemporaine apothekerspot. Deze Italiaanse en Spaanse albarelli waren op hun beurt op Arabisch keramiek gebaseerd. Het mediterrane aardewerk werd door heel Europa geëxporteerd en in navolging werden vergelijkbare potten ook in Antwerpen,



58 Links: Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, detail, ca. 1475-1485, olieverf op eiken paneel, 71,4 × 61,0 cm, Frankfurt am Main: Städel Museum, inv. nr. 1577. Rechts: Werkplaats Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, buitenzijde linkerluik, detail, ca. 1503, olieverf op eiken paneel, 79,4 x 35,9 cm, Boston: Museum of Fine Arts, inv. nr. 56.171.1a-b.

in de Noordelijke Nederlanden en in Engeland geproduceerd.¹³² Bij Zuid- en Noord-Nederlandse majolica komen groentinten echter weinig voor en wordt vooral veel blauw gebruikt, al dan niet in combinatie met geel.¹³³ De decoratie op de hier afgebeelde albarello is nauw verwant aan Spaans aardewerk uit Manises en Paterna uit de vijftiende eeuw (afb. 60). Met name de groene-blauwe kleurstelling is heel kenmerkend voor maiolica uit Paterna.¹³⁴ Het model doet veeleer Nederlands aan, waarschijnlijk zijn de kenmerken van verschillende potten samengevoegd. Ook opvallend is het bijna gotisch aandoende deksel. Deze potten hadden in veel gevallen geen deksel maar werden afgesloten met perkament.¹³⁵ Net als op het luik van de *Ecce Homo* beelden veel andere schilderijen Maria Magdalena's zalfpot af met een deksel. Er zijn echter geen vijftiende- of zestiende-eeuwse exemplaren van dergelijke potten compleet bewaard gebleven. Het is hierdoor



59 Werkplaats Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, buitenzijde rechterluik, infraroodreflectografie, detail portret van Henrickx van Langel, ca. 1496-1500, ca. 1503, olieverf op eiken paneel, 79,7 x 36,8 cm (rechts), Boston: Museum of Fine Arts, inv. nr. 56.171.2a-b.



60 Werkplaats Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, buitenzijde rechterluik, detail, ca. 1503, olieverf op eiken paneel, 79,7 x 36,8 cm, Boston: Museum of Fine Arts, inv. nr. 56.171.2a-b.



60b Fragment Albarello, 15de eeuw, Manises/Paterna keramiek Valencia: Museo Nacional de Cerámica.

heel moeilijk te achterhalen of dit een bestaand type was of een artistiek creatie. Aangezien Heylwich's broer apotheker was zullen er voor de schilder in ieder geval voldoende van deze potten voorhanden zijn geweest om als voorbeeld te dienen.¹³⁶

Het zwanenpatroon op de buitenzijden

Het reeds beschreven zwanenpatroon, afgebeeld op het middenpaneel, wordt herhaald op de buitenzijden van de luiken, in het grote groene vlak achter de oranten en hun beschermheiligen. Het is een ongedefinieerde ruimte waarin de geportretteerde familie zich bevindt. Achter de figuren zien we een ondiepe nis onder een gewelfde stenen accoladeboog.¹³⁷ Vanuit de achterwand van de nis steekt het gedecoreerde oppervlak naar voren, waarbij aan de zijanten en onderzijde schuin toelopende stenen randen zichtbaar zijn. De bovenzijde wordt gevormd door een houten kroonlijst met een eenvoudige horizontaal en verticaal sierprofiel. De geschilderde structuur van dit oppervlak verschilt sterk van het weergegeven goudbrokaat op het middenpaneel. In beschrijvingen van het schilderij wordt meestal aangenomen dat het groene vlak een achterdoek of wanddoek is, maar er is feitelijk weinig reden om aan te nemen dat hier textiel wordt voorgesteld.¹³⁸ Het oppervlak is volkomen vlak, zonder een enkele plooi of onregelmatigheid die de structuur van bijvoorbeeld brokaat, zijde of damast suggereert. Er is geen poging ondernomen om lichteffecten te imiteren, zoals bijvoorbeeld wel gebeurd is in de *changeant* zijde mouwen van Maria Magdalena. Zouden we kijken naar de weergave van een muurschildering, die op haar beurt weer brokaat imiteerde?

Het gebruik van brokaatimitatie en textielpatronen voor de decoratie van kerkinterieurs en luxe woonhuizen was zeker niet ongebruikelijk. Een manier om het extreem dure goudbrokaat te imiteren was het gebruik van *Pressbrokat*. Bij deze techniek werden dunne platen tinfoel in een patroonmal gedrukt en verstevigd met een zacht materiaal (meestal was). De platen konden dan worden gevormd en op verscheidene wijzen worden toegepast.¹³⁹ Het geperste brokaat diende onder meer voor de imitatie van gewaden, eredoeken en wandtapijten op schilderijen.¹⁴⁰ De techniek werd ook gebruikt voor de decoratie van beelden en architecturale elementen zoals wanden, zuilen en balken. In veel gevallen werd het goudeffect gesuggereerd door het gebruik van goudfolie, goudlak of een goudgele glacijslaag over het tinfoel.¹⁴¹ Wanneer het geperste brokaat (anders dan in de imitatie van eredoeken) in een architecturale context werd toegepast lijkt de suggestie van goud veel minder voor te komen. Wellicht was dit een kostenbesparing vanwege de grotere oppervlakken, maar het

kan ook zijn dat andere stoffen, zoals fluweel, werden geïmiteerd. Helaas hebben bijzonder weinig voorbeelden van deze specifieke toepassingen de tijd overleefd.¹⁴² De restanten geperst brokaat in diverse kerken maken duidelijk dat deze decoraties meestal dienden om textiel te imiteren, met name eredoeken, inclusief versierde zoombanden en franjes.¹⁴³

Voor in de Nederlanden was het gebruik van geperst brokaat wijdverspreid, maar als gevolg van de beeldenstorm en de Reformatie zijn nog maar in weinig kerken de originele decoraties aanwezig. Het is daarom moeilijk te bepalen in welke delen van het interieur textielimitaties en -patronen werden gebruikt, maar deze zullen samen met sculptuur, schilderwerk en overige vormgeving een samenhangend geheel hebben gevormd.¹⁴⁴ Voor de decoratie van huizen en kerken werden ook andersoortige textielimitaties gebruikt, die op verschillende wijzen werden aangebracht. Er bestond in de vijftiende-eeuwse Nederlanden een bloeiende markt voor de imitaties van kostbare stoffen en er was een levendige handel in alternatieven voor brokaat en damast, geprint of geschilderd op canvas en zijde. Ondanks dat dit imitaties waren van kostbaardere materialen, werden deze goederen als kwaliteitsproducten beschouwd. Het kwam tevens voor dat textielontwerpen direct op het oppervlak werden geschilderd of in hout werden gestanst of gesneden.¹⁴⁵

Het decoreerde oppervlak op de luiken van de *Ecce Homo* kan een wandschildering op steen of hout alsmede een strakgespannen stoffen scherm of doek representeren. De eerste optie is het meest waarschijnlijk omdat, zoals gezegd, de achtergrond geen spoor van een goud- of stofsuggestie vertoont. Dit doet vermoeden dat het schilderij een textielpatroon in een architecturale toepassing laat zien. Daarbij is het aannemelijk dat het wel om een imitatie van een eredoek gaat, waarvan het gebruik was voorbehouden aan (afbeeldingen van) heersers en heiligen. Ook heiligenbeelden werden vaak in nissen of voor wanden geplaatst met achter hen een eredoek, of een weergave daarvan in polychromie. De ondiepe ruimte met het zwanenpatroon is waarschijnlijk een representatie van een dergelijke gepolychromeerde nis. De gedecoreerde achtergrond zal dan ook in eerste instantie bedoeld zijn geweest voor de grote figuren van Johannes en Maria Magdalena, die achter de familieleden zijn geplaatst. Het zou immers een onacceptabele overschrijding van de grenzen van het burgerdecorum zijn geweest als de geportretteerden zich voor een dergelijk doek, of een imitatie daarvan, hadden laten afbeelden. Een voorbeeld van opdrachtgevers die zich dit wel veroorloofden is te zien op de polyptiek *Het Laatste Oordeel* van

Rogier van der Weyden (afb. 61).¹⁴⁶ Nicolas Rolin en zijn vrouw Guigone de Salins hebben zich laten portretteren in een ondiepe nis. Achter de beide geknielde figuren is een groen en rood goudbrokaten eredoek zichtbaar.¹⁴⁷ Het lijkt hier geen twijfel dat het om de representatie van opgespannen textiel gaat. Dat het echtpaar zich hier in de nis met een eredoek direct achter zich heeft laten afbeelden zegt veel over de zeer hoge status van de geportretteerden. Nicolas Rolin was in zijn functie van kanselier van Filips de Goede de burgerklasse ontstegen maar geen lid van de aristocratie. Er was hem veel aan gelegen om zijn hoge positie te benadrukken.¹⁴⁸ In het geval van de geportretteerde familie op de *Ecce Homotriptiek* zal een dergelijke ambitie niet aan de orde zijn geweest, en dit uit zich in hun aanzienlijk bescheidenere representatie.

Het effect dat bereikt wordt op deze luiken is dat van een visionaire verschijning. De grote en levensecht afgebeelde heiligen hebben hun gedecoreerde nis bijna verlaten en zowel de geportretteerden als de toeschouwers zijn getuige van het, als het ware, tot leven komen van de beelden. Johannes de Evangelist en Maria Magdalena namen een belangrijke plaats in binnen de Lieve Vrouwe broederschap. Van beiden waren beelden

aanwezig in de broederschapkapel en het is interessant dat deze voor een beschilderd wandvlak waren geplaatst.¹⁴⁹ De beelden werden vervangen rond 1497-1498 door stenen exemplaren die aan een pijler en een steubeer werden geplaatst.¹⁵⁰ Ook al is er geen zekerheid over te geven, het is niet ondenkbaar dat er een relatie is tussen deze beelden en de heiligen op de buitenzijde van de luiken van de *Ecce Homo*.

Predella

Tenslotte nog enige aandacht voor de predella. Het onderwerp van de *Passiewerktuigen* sluit goed aan bij het hoofdonderwerp van *Ecce Homo*. Het kleine paneel werd waarschijnlijk geschilderd ten tijde van de constructie van de triptiek, rond 1500.¹⁵¹ Het hoofd van Petrus is duidelijk gebaseerd op dezelfde figuur op de binnenzijde van het linkerluik, zij het uitgevoerd door een andere hand en in andere techniek.¹⁵² De predella is van duidelijk mindere kwaliteit dan de overige delen van de triptiek. Weliswaar zijn de gezichten van Christus en Petrus met zorg weergegeven, de andere koppen, voorwerpen en de ruimtelijkheid daarvan zijn enigszins onhandig uitgevoerd. Het oordeel van Eisler over het paneel is dan ook verrassend, hij vond deze “superior in the design and execution to the shutters, (...)”



61 Rogier van der Weyden, *Het Laatste Oordeel*, polyptiek, 1446-1452, olieverf op eiken paneel, in gesloten toestand, onderste luiken ca. 1375 x 273 cm, Beaune: Musée de l'Hôtel-Dieu.

painted by an accomplished North Netherlandish artist".¹⁵³ Zijn uitspraak moet echter genuanceerd worden omdat de predella waarschijnlijk destijds uitgebreider gerestaureerd was dan de luiken en mogelijk in een betere conditie was dan tegenwoordig.¹⁵⁴

Picturale ruimte in de triptiek

In tegenstelling tot de *Ecce Homo* in Frankfurt zijn de oranten op het werk in Boston niet direct in de religieuze scène op het middenpaneel geplaatst. De geportretteerden zijn daarentegen nadrukkelijk in een andere ruimtes afgebeeld. Terwijl de *Ecce Homo*-scène zich in een stedelijke omgeving afspeelt, bevinden Peter en Henrickxen zich in een groen landschap en knielt de familie Van Langel in een non-descript interieur. Vooral als de triptiek geopend is zien we een discontinuïteit in de afgebeelde ruimte. Dat de luiken niet op een meer coherente wijze aansluiten bij het middenpaneel valt des te meer op omdat deze afstemming juist wel is nagestreefd door de herhaling van het zwanenpatroon op de binnen- en buitenzijde.

Tijdens de ontwikkeling van het devotieportret in de zestiende eeuw raakten de werelden, de afgebeelde realiteiten, van de geportretteerden en die van de religieuze scène steeds meer van elkaar gescheiden.¹⁵⁵ Weliswaar werd de triptiek in Boston heel vroeg in de zestiende eeuw geproduceerd, maar toch reflecteert de compositie van de *Ecce Homotriptiek* mogelijk al deze ontwikkeling. Het feit dat de triptiek niet als een eenheid werd ontworpen maar samengesteld werd stelde de opdrachtgevers wellicht in de gelegenheid om te breken met de traditionele ruimtelijke eenheid. In deze periode verschoof de plaatsing van devotieportretten in een stedelijke omgeving naar een weergave in een open landschap; Peter van Os liet de portretten van zichzelf en zijn vrouw uitvoeren in de nieuwe heersende stijl. Dat het daarmee ontbrak aan eenheid in de compositie werd, in een tijd waarin samengestelde triptieken steeds gebruikelijker werden, blijkbaar niet als een onoverkomelijk probleem ervaren. Het groene heuvellandschap bevat op beide luiken kleine figuurtjes en een vergezicht op een stad. Achter Peter van Os zien we een haven, langs de oevers wordt gejaagd en er is een galgenveld. Achter Henrickxen is het landschap wat vreedzamer: er zijn reizigers te voet en te paard afgebeeld, al zien we ook een wolf verscholen in het bos. De landschappen bevatten weinig inhoudelijke of narratieve elementen, zeker in vergelijking met dat van de *Aanbidding door de koningen*. Dit lijkt te bevestigen dat de keuze voor de achtergrond voornamelijk gebaseerd was op esthetische gronden.

Op de buitenzijde van de luiken is geen religieuze scène afgebeeld, we zien enkel de familie Van Langel en hun beschermheiligen. Deze opstelling met uitsluitend oranten komt vaker voor op triptieken met devotieportretten. In sommige gevallen wordt daarbij de indruk gecreëerd dat de oranten hun gebed richten op de naad tussen de gesloten luiken. In zijn beschrijving van Memling's *Johannesretabel* introduceerde Graig Harbison voor deze houding de uitdrukking 'praying to the crack'.¹⁵⁶ In de triptiek in Boston is de suggestie van een focus op de naad kundig vermeden. De meest prominente figuren, Franco en Heylwich, hebben hun ogen neergeslagen en gericht op naar hun gebedenboek en gebedssnoer. De blik van hun kinderen is omlaag gericht of recht naar voren, zonder focus en in contemplatie. De oranten bevinden zich in hun eigen meditatieve ruimte, en ook al is deze gescheiden van de passiescène op de binnenzijde, hun devote aandacht heeft daar zeker betrekking op.

De grote verschillen in de ruimtelijke weergave hebben geleid tot speculaties over de aard van de constructie en het is wel betwist of de verschillende onderdelen bij elkaar horen. Eisler bijvoorbeeld, heeft erop gewezen dat de compositie van de binnenzijden van de luiken meer aansluit bij een scène geplaatst in een open landschap, zoals de aanbidding of de kruisiging.¹⁵⁷ De herhaling van het zwanenpatroon toont echter overtuigend aan dat de luiken van het begin af aan bedoeld waren om een eenheid te vormen met het middenpaneel.¹⁵⁸ De panelen zitten in hun originele lijsten en er zijn aansluitende scharniersporen op de verschillende onderdelen, maar er zijn ook kleine verschillen tussen de omlijstingen.¹⁵⁹ Wellicht werden de lijsten/panelen van de luiken gemaakt of gekocht om die van de *Ecce Homo* zo dicht mogelijk te benaderen. Friedländer heeft gesuggereerd dat de binnen- en buitenzijde werden verwisseld toen de triptiek werd geconstrueerd, maar in het licht van de dateringen is dat zeer onwaarschijnlijk en vanwege positie van de geportretteerden zelfs onmogelijk.¹⁶⁰ We moeten aannemen dat de compositie een overwogen keuze is geweest.

De kopie in Parijs

In een Franse privécollectie bevindt zich een kopie van de *Ecce Homo* die het middenpaneel in Boston nauw volgt (afb. 62).¹⁶¹ Friedländer was de eerste die deze kopie (of een foto daarvan)

62 Naar atelier Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, 16de eeuw, olieverf op eiken paneel, 84,1 x 61,6 cm, Galerie De Jonckheere.



onder ogen kreeg, waarschijnlijk in het midden van de jaren vijftig van de vorige eeuw.¹⁶² De kopie in Parijs van de *Ecce Homo* is niet alleen relevant vanwege de *Ecce Homo* in Boston, maar ook omdat deze nieuw licht kan werpen op de relatie tussen het paneel in Boston en het werk in Frankfurt. Dendrochronologisch onderzoek van het Parijse paneel wijst erop dat dit beschilderbaar was omstreeks 1560.¹⁶³ Mede vanwege de gebruikte pigmenten kan geconcludeerd worden dat deze kopie niet van de allerhoogste kwaliteit is. Zo is er bijvoorbeeld smalt gebruikt in plaats van het veel kostbaardere malachiet. Niettemin is de detaillering van een zodanig hoog niveau dat de schilder bij de uitvoering het originele werk tot voorbeeld moet hebben gehad.¹⁶⁴ Het is interessant dat ook alle kleurstellingen overeenkomen. De kopie volgt de *Ecce Homo* in Boston zeer nauw, tot en met de rode halsband van het minuscuul kleine witte hondje in de achtergrond.

Er zijn echter ook verschillen tussen de twee werken. Voordat we hier verder op ingaan is het van belang om te bepalen of alle verschillen ook daadwerkelijk zijn wat ze lijken. De gebouwen in de achtergrond, vooral die aan de linkerzijde, wekken bijvoorbeeld de indruk te zijn veranderd. Op de kopie in Parijs hebben de façades aan de linkerzijde trapgevels en is er een kleine toren te zien achter het middelste huis. Ook de bollende bouwlaag in de

toren is aanwezig. Al deze details lijken te ontbreken op de variant in Boston, maar zijn wel aanwezig op de *Ecce Homo* in Frankfurt (afb. 63 en 64). Uit de vergelijking tussen de *Ecce Homo* in Boston en de kopie daarvan in Parijs blijkt echter dat de *Ecce Homo* in Boston een substantieel deel van zijn detaillering is kwijtgeraakt door slijtage en verfverlies.¹⁶⁵ Op de Parijse versie is, naast de vlag aan de gevel links, nog een rode vlag met een maansikkel te zien, omhoog gehouden door de groep personen aan de rechterkant. Tevens zijn er kleine figuurtjes met ladders in de weer. Van deze motieven, evenals van de genoemde architectuur, zijn op het paneel in Boston wel sporen zichtbaar maar de detaillering is zo goed als verdwenen. Ook zijn veel van de gezichten op de kopie in Parijs sterker geïndividualiseerd. De man achter de figuur in het brokaten gewaad bijvoorbeeld, is op deze versie afgebeeld met een snor. Op het werk in Boston zijn enkele bruine lijnen zichtbaar op zijn gelaat, en nog enkele meer in de ondertekening. Droeg de figuur op de *Ecce Homo* in Boston aanvankelijk ook deze volle snor?



63 Links: Werkplaats Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, detail, ca. 1496-1500, olieverf op eiken paneel, 73 x 57,2 cm, Boston: Museum of Fine Arts, inv. nr. 56.172 / Rechts: Naar atelier Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, detail, 16de eeuw, olieverf op eiken paneel, 84,1 x 61,6 cm, Galerie De Jonckheere.



64 Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, detail, ca. 1475-1485, olieverf op eiken paneel, 71,4 × 61,0 cm, Frankfurt am Main: Städel Museum, inv. nr. 1577.

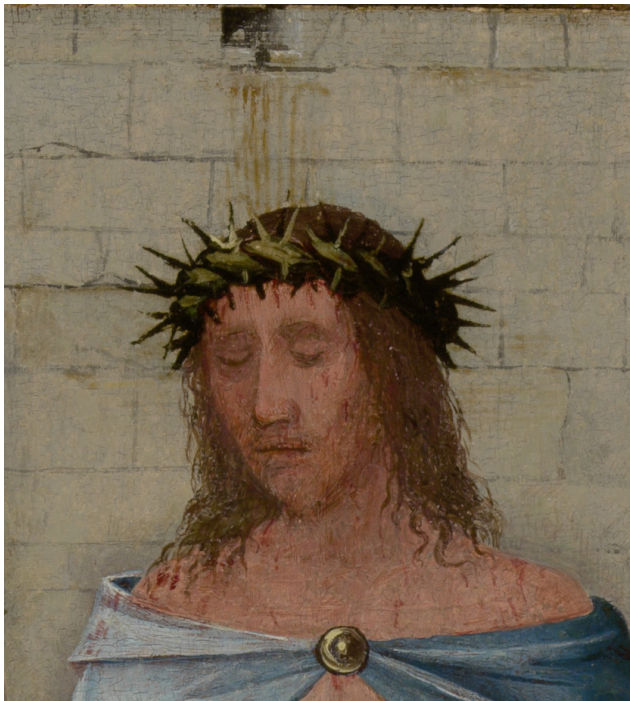
De stralen van Christus' nimbus, te zien op de *Ecce Homo* in Frankfurt, zijn op de versie in Boston bijna weggesleten (afb. 65). Aan de linker- en rechterzijde zijn nog wel de sporen van de nimbus te zien, die tenminste negen stralen had. Deze waren waarschijnlijk met goud geschilderd, maar door slijtage is nu alleen nog het hechtmiddel zichtbaar.¹⁶⁶ De stralen aan de bovenzijde zijn donkerder en waarschijnlijk in een latere periode deels opnieuw aangezet. Daarbij heeft de schilder blijkbaar de originele functie niet begrepen, waardoor de strepen nu lijken op sporen van vuil of uitwerpselen van vogels op de wand. Op de versie in Parijs is de nimbus wel afgebeeld, zij het met drie in plaats van vijf stralen. Uit hierboven overeenkomsten kan geconcludeerd worden dat de kopie in Parijs een goed beeld geeft van de oorspronkelijke staat van het paneel in Boston.

De kopiist heeft daarnaast ook enkele details daadwerkelijk veranderd. Hij besloot bijvoorbeeld om de nagels op het schild met de kikker langs de gehele rand te laten doorlopen. Naast deze kleine wijzigingen bracht de kopiist een aantal substantiëlere veranderingen aan die betrekking hebben op de figuur van Christus. Deze is meer frontaal afgebeeld, zijn lichaam is beter geproportioneerd en de verkorting van zijn rechtervoet is cor-

recter uitgevoerd. De *Ecce Homo* in Frankfurt is met de nadruk op het lijden van Christus het meest verwant aan een *Andachtsbild*. In de versies in Boston en Parijs staat de waardigheid van Christus in het verdragen van zijn lijden centraal. Op de *Ecce Homo* in Frankfurt werd kort na 1900 een mantel toegevoegd aan de Christusfiguur. Iets soortgelijks gebeurde op de kopie in Parijs, waar op een zeker moment de lendendoek werd gewijzigd om een groter deel van het lichaam van Christus te bedekken. Bij de restauratie van de kopie in 2018-2019 is de lendendoek weer hersteld naar de originele vorm, die identiek is aan het voorbeeld in Boston.

3.2 Geïdentificeerde eigenaren

Alle hiervoor beschreven werken van Jheronimus Bosch bevatten devotieportretten; representaties van degenen voor wie de werken geschilderd werden. Er is daarnaast een groep werken waarbij de relatie met de eigenaar en/of opdrachtgever op een andere wijze aangetoond kan worden.



65 Links: Werkplaats Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, detail, ca. 1496-1500, olieverf op eiken paneel, 73 x 57,2 cm, Boston: Museum of Fine Arts, inv. nr. 56.172 / Rechts: Naar atelier Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, detail, 16de eeuw, olieverf op eiken paneel, 84,1 x 61,6 cm, Galerie De Jonckheere.

In de volgende paragrafen worden drie schilderwerken bekeken waarvan de namen van de eigenaren, allen hooggeplaatste burgers, bekend zijn. Het gaat om de *Jobtriptiek*, *De zeven hoofdzonden* en de *Verzoeking van de heilige Antonius* (Berlijn). Over *De zeven hoofdzonden* is het minste informatie voorhanden. Dit werk wordt vermeld in de inventaris van de nalatenschap van Margareta Boge-Vezelaer, maar het schilderij zelf hebben we niet tot onze beschikking. Een vergelijkbaar geval van een vermelding zonder bewaard gebleven schilderij is een *Aanbidding door de koningen* van de families Van Bronckhorst en Van Boshuysen. Omdat het hier echter adellijke opdrachtgevers betreft is ervoor gekozen om dit werk in hoofdstuk 9 te bespreken.¹⁶⁷ De *Jobtriptiek* en de *Verzoeking van de heilige Antonius* hebben de tijd wel overleefd. Op de luiken van de eerste triptiek zijn de wapenschilden afgebeeld van de families Van der Voirt-Smaechs en De Haro-Pijnappel, op de luiken van het tweede werk die van de familie Pelgrom. *De zeven hoofdzonden* was mogelijk van de hand van Bosch zelf, de *Jobtriptiek* en de *Verzoeking van de heilige Antonius* zijn dat zeker niet. Beide werken zijn echter relevant voor dit onderzoek, in het bijzonder omdat de eigenaren afkomstig waren uit bekende Boschse families die zich in dezelfde kringen bewogen als de eerder besproken opdrachtgevers van Bosch.

3.2.1 De Spaans-Nederlandse handelselite

De *Jobtriptiek* ontleent haar naam aan het middenpaneel, waarop de beproevingen van Job zijn afgebeeld.¹⁶⁸ Op de binnenzijde van het linkerluik zien we de heilige Antonius, gericht naar links en diep in gebed. Op het rechterluik is Hiëronymus weergegeven, in contemplatie en gericht naar rechts. De positie van de heiligen is ongebruikelijk en daarom is wel gedacht dat de luiken op een bepaald moment verwisseld zijn geraakt.¹⁶⁹ De lijsten en de plaatsing van de scharnieren zijn echter origineel en daarom moet dit de oorspronkelijke compositie zijn. De buitenzijden van de luiken laten een gemarmerde achtergrond zien met daarop de wapenschilden van twee echtparen. De familiewapens en de marmemitatie werden aangebracht op een egaal zwarte achtergrond, enige tijd na de schildering op de binnenzijden.¹⁷⁰ De binnenzijde wordt gedateerd in het eerste decennium van de zestiende eeuw, de buitenzijde enige tijd later, mogelijk rond 1520.¹⁷¹

De *Jobtriptiek* bevat buitengewoon veel motieven en kenmerken van eigenhandige werken van Jheronimus Bosch. De schilders moeten toegang hebben gehad tot tenminste tekeningen van en prenten naar Bosch en naar alle waarschijnlijkheid is dit schilderij afkomstig uit zijn werkplaats.¹⁷² Het compilatiekarakter van de

compositie bracht Dirk De Vos, conservator van het museum in Brugge, er toe om deze als een 'legpuzzel' te betitelen.¹⁷³ Uit onderzoek blijkt dat deze benaming het werk te weinig eer aandoet. De ondertekeningen laten wijzigingen en correcties zien die duidelijk aantonen dat er bij de uitvoering sprake was van een creatief proces.¹⁷⁴ Wel is het schilderwerk van beduidend mindere kwaliteit dan werk van de hand van Jheronimus Bosch zelf. Er is geen reden om aan te nemen dat *Jobtriptiek* als geheel een kopie of versie is van een drieluik van Bosch. Het is daarentegen wel aannemelijk dat de individuele panelen, geheel of gedeeltelijk, gebaseerd zijn op verloren composities van Bosch. Heremieten komen als onderwerp immers met enige regelmaat voor binnen het kernoeuvre van Bosch.¹⁷⁵ Daarnaast vermelden veel zestiende-eeuwse inventarissen schilderijen van Bosch met als onderwerp de heilige Antonius, en incidenteel ook de Beproeving van Job.¹⁷⁶



65b Werkplaats Jheronimus Bosch, *Jobtriptiek*, detail, ca. 1510–1520, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 98,3 x 72,1 cm, Brugge: Groeningemuseum inv. nr. 0.209 (langdurig bruikleen Sint-Jacob-de-Meerderekerk te Hoeke, Damme).

Wapenschilden en families

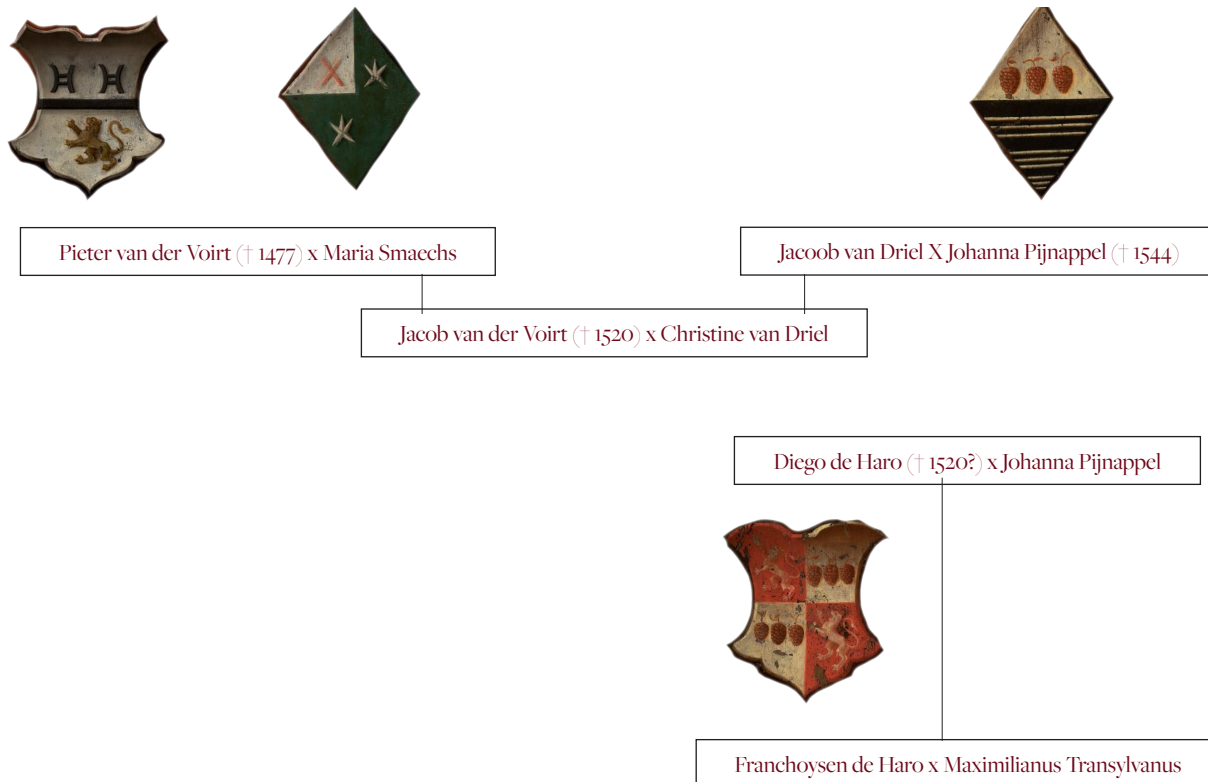
De *Jobtriptiek* bevat geen devotieportretten, maar op de buitenzijden van de luiken zijn de wapenschilden aangebracht van de families Van der Voirt-Smaechs en De Haro-Pijnappel (afb. 66). De schilden bevestigen weliswaar niet direct het opdrachtgeverschap, maar tonen wel aan dat (leden van) de genoemde families in een vroeg stadium eigenaar waren van de triptiek. Tussen de beschildering van de binnenzijde van de triptiek en de buitenzijden verstreek enige tijd.¹⁷⁷ De buitenzijden van de luiken waren geprepareerd en egaal zwart geverfd, met daarover een dunne laag vernis. Dit is kenmerkend voor de praktijk van de zestiende-eeuwse kunstmarkt, zoals beschreven in het eerste hoofdstuk. De koper schafte een triptiek aan, al dan niet uit voorraad, met geprepareerde luiken die op een later moment beschilderd konden worden. Technisch onderzoek heeft aangetoond dat de gemarmerde achtergrond en de schilden op hetzelfde moment over de donkere laag heen werden aangebracht.¹⁷⁸

De familiewapens zijn geïdentificeerd als die van de families Van der Voirt-Smaechs uit Antwerpen op het linkerluik en die van de families De Haro-Pijnappel uit Antwerpen en 's-Hertogenbosch op het rechterluik. Het is vooral de vormgeving van de wapenschilden die suggereert dat deze omstreeks 1520 werden geschilderd. Er is wel gesteld dat deze renaissanceschilden niet geplaatst kunnen worden voor het tweede of zelfs het derde kwart van de zestiende eeuw.¹⁷⁹ Er zijn echter voorbeelden in de Nederlandse schilderkunst van dergelijke schilden uit het eerste kwart van de eeuw. Een vroeg gebruik van vergelijkbare schildvormen is te zien in onder andere het *Laatste Oordeel* (ca. 1500-1514) van Jan Mostaert en op luiken met portretten en wapenschilden van families Van der Does en Van Poelgeest (ca. 1517-1519) van Cornelis Engebrechtsz.¹⁸⁰

De families verbonden aan de *Jobtriptiek* bevonden zich in de hoogste regionen van de Antwerpse burgerlijke en bestuurlijke elite (afb. 67). Op de buitenzijde van het linkerluik zien we de familiewapens van Pieter van der Voirt († 1477) en Maria Smaechs. Pieter van der Voirt was rentmeester (1472-1475) en schepen van de stad. De functie van rentmeester zou na hem ook vervuld worden door Peeter de Gramme en Peeter Scheyfve. De portretten van (leden van) deze families zijn afgebeeld op Bosch' *Aanbidding door de koningen* (Madrid). De zoon van Pieter, Jacob van der Voirt († 1520), verloor zijn eerste vrouw en hertrouwde met Christina van Driel. Net als zijn vader was ook Jacob van der Voirt schepen van de stad Antwerpen, tussen 1508 en 1518.¹⁸¹ Christina



66 Werkplaats Jheronimus Bosch, *Jobtriptiek*, exterieur, details, ca. 1510-1520, olieverf op eiken paneel, linkerluik 98,1 x 30,5 cm, rechterluik 97,8 x 30,2 cm, Brugge: Groeningemuseum inv. nr: 0.209 (langdurig bruikleen Sint-Jacob-de-Meerderekerk te Hocke, Damme).



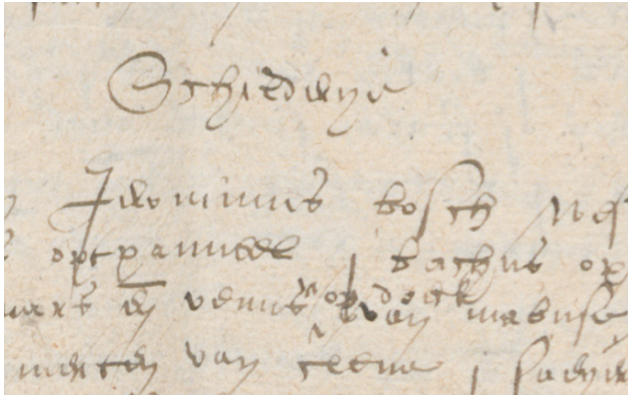
67 Families Van der Voirt-Smacchs en De Haro-Pijnappel.

van Driel was de dochter van het Bossche echtpaar Jacob van Driel en Johanna Pijnappel (†1544). Deze Johanna hertrouwde na de dood van haar eerste man met Diego de Haro (†1520?), een zeer welvarende Spaanse koopman. Dit huwelijk vond plaats voor 1506, want in dat jaar werd een dochter geboren.¹⁸² De wapens van families De Haro-Pijnappel zijn afgebeeld op het rechterluik.

De families Van Driel en Pijnappel waren afkomstig uit 's-Hertogenbosch. De familie Pijnappel bestond uit welvarende lakenververs en Johanna erfde het nodige aan bezittingen van haar vader.¹⁸³ Het lijkt voor de hand te liggen om de herkomst van de triptiek naar de families Van Driel en Pijnappel te herleiden, maar dat hoeft niet per sé het geval te zijn. De bekendheid van Bosch' werk was tenslotte al lang niet meer beperkt tot zijn geboortestad en was doorgedrongen tot in de grote handelssteden en de omgeving van het hof. Bovendien verkeerden de families Van der Voirt en De Haro in dezelfde kringen als andere Antwerpse opdrachtgevers van Bosch, zoals de genoemde Peeter Scheyfve. Het is daarnaast niet ondenkbaar dat Diego de Haro handels- of andere betrekkingen had in 's-Hertogenbosch. In 1502-1503 werd een "Jacop die Haro spaengiaert" lid van de Lieve Vrouwe Broederschap in 's-Hertogenbosch.¹⁸⁴ Diego is de afkorting is

van Santiago, de Spaanse versie van Jacobus, en het is daarom niet uitgesloten dat het hier om dezelfde persoon gaat. Het, zeer vrijblijvende, buitenlidmaatschap was zeker niet ongebruikelijk voor zakenlieden van elders en wellicht kwam hij zo in contact met de familie Pijnappel. Overigens stelt Lucas van Dijk dat Diego de Haro 's-Hertogenbosch bezocht in het gevolg van Filips de Schone in december 1496. Dit is echter onwaarschijnlijk en de aanname berust vermoedelijk op een persoonsverwisseling.¹⁸⁵

De familie De Haro was een van de oudste en invloedrijkste Spaanse families in Antwerpen. Diego de Haro was een welvarend handelaar met een groot internationaal netwerk. Binnen de Spaanse kringen was hij een buitengewoon gewichtige speler en bovendien een van de grootste bezitters van onroerend goed in Antwerpen.¹⁸⁶ Hij onderhield contacten met verwante Spaanse handelsfamilies en had bovendien een hoge functie binnen het handelsgilde Onze-Lieve-Vrouwe Lof. Toch is het pas in 1505 dat Diego de Haro in het register van dit gilde vermeld wordt als poorter van de stad ('civic Anvers'), in plaats van de daarvoor gehanteerde beschrijving als koopman van de Spaanse natie.¹⁸⁷ Diego de Haro stond in hoog aanzien bij het Habsburgse heersers, niet in de laatste plaats omdat zijn vermogen groot genoeg



67b Inventaris van Margareta Boge: detail met de naam van Jheronimus Bosch. BoschDoc entry 28691: FelixArchief, Notariaat Antwerpen, N1329, Fol. 143r; 1574 dec 6-9 / 1575 jan 3-11: "schilderye [...] Een tafereel van Jeronimus Bosch wesende van den VII dootsonden. [...]"

was om leningen aan het hof verstrekken.¹⁸⁸ Ook zijn kinderen maakten deel uit van de elite: zoon Juan de Haro werd in 1532 de eerste Antwerpse schepen van Spaanse afkomst en dochter Franchoyzen (of Francisca) huwde Maximilianus Transylvanus (Maximiliaen von Sevenborgen), secretaris van Karel V en een bekend humanist.¹⁸⁹

De familie De Haro neemt een interessante positie in; de leden maakten deel uit van de koopmanselite maar bevonden zich dichtbij de adellijke elite. Diego de Haro was een belangrijk vertegenwoordiger van de Spaanse natie en had bovendien een ingang in de hofkringen via zijn schoonzoon Maximiliaan Transsylvanus. Maximiliaan Transsylvanus bewoog zich zowel aan het hof als in de intellectuele humanistische kringen van Antwerpen en Brussel. Hij reisde meerdere malen naar Spanje in het gevolg van Karel V, net als de diplomaten en adviseurs die in latere hoofdstukken besproken zullen worden.¹⁹⁰ De positie die de familie De Haro tussen verschillende sociale groepen innam overbrugde zo de kloof tussen de adel en burgerlijke handelselite. Het is dan ook niet uitgesloten dat Diego de Haro in contact stond met hooggeplaatste Spaanse diplomaten, zoals bijvoorbeeld Diego de Guevara.

Huwelijken en uitvaarten

Het is lastig om te beoordelen of de *Jobtriptiek* werd vervaardigd voor een specifieke opdrachtgever: de geprepareerde luiken suggereren dat het werk was bestemd voor de markt en/of voor de werkplaatsvoorraad. De buitenzijden van de luiken werden waarschijnlijk in Antwerpen beschilderd maar het schilderwerk aan de binnenzijde is terug te leiden naar de werkplaats van

Bosch.¹⁹¹ Het is uiteraard mogelijk dat degene die de triptiek aanschafte wachtte met de beschrijving van de buitenzijden tot de juiste aanleiding zich voordeed. Het blijft daarbij overigens wel de vraag of de triptiek in 's-Hertogenbosch werd aangeschaft dan wel aangekocht werd op de Antwerpse kunstmarkt.

Gezien de familiegeschiedenis lijkt het aannemelijk dat de triptiek in bezit was van Jacob van der Voirt en Christina van Driel. Het werk kan door hen besteld zijn, of Jacob en Christina kregen het als geschenk, meest waarschijnlijk ter gelegenheid van hun huwelijk. Vervolgens werden de luiken beschilderd met de wapens van de beide (schoon)ouderparen.¹⁹² Het is onbekend wanneer het huwelijk plaatsvond, maar er werden tenminste drie kinderen geboren voordat Jacob van der Voirt overleed.¹⁹³ Zelfs als we ervan uitgaan dat het huwelijk vóór 1515 plaatsvond, is de vorm van de wapenschilden een vroege, maar zeker geen onmogelijke uitdrukking van deze renaissancestijl. In 1520 stierf Jacob van der Voirt en rond die tijd kwam ook Diego de Haro te overlijden.¹⁹⁴ De triptiek werd daarmee een epitaaf voor zowel de echtgenoot als de stiefvader van Christina. Omdat Pieter van der Voirt († 1477) in de Antwerpse dominicanenkerk lag begraven, zal ook het graf van zijn zoon Jacob daar geweest zijn. Het werk zal naar alle waarschijnlijkheid dan ook in deze kerk geplaatst zijn geweest.¹⁹⁵

3.2.2 Een Bossche familie in Antwerpen

Na het overlijden van Margareta Boge in Antwerpen in 1574 werd in de inventaris van haar nalatenschap het volgende kunstwerk opgetekend: "schilderye (...) Een tafereel van Jeronimus Bosch wesende van den VII dootsonden (...)".¹⁹⁶ Margareta Boge was de weduwe van de Bossche Joris Vezelaer (1493-1570). Joris was een welvarende goudsmid, muntmeester-generaal en – na 1520 – vooral handelaar in kunst en luxegoederen zoals juwelen en tapijten.¹⁹⁷ We kennen het uiterlijk van dit echtpaar van hun portretten door Joos van Cleve, die zelfverzekerde burgers laten zien, luxueus gekleed in brokaat en bont. Ook deze portretten maakten deel uit van de nalatenschap.¹⁹⁸

Joris Vezelaer was afkomstig uit 's-Hertogenbosch en zijn vader Jacob Vezelaer († 1495) was daar werkzaam als goudsmid. Als lid van de stedelijke elite zal Jacob nauw gelieerd zijn geweest aan de andere Bossche opdrachtgevers van Jheronimus Bosch. Jacob kwam mogelijk rond 1473 naar 's-Hertogenbosch: in dat jaar kocht hij een huis aan de Markt. In 1485 kocht hij bovendien een groot huis aan de Orthenstraat, waarmee hij de buurman van Franco

van Langel werd.¹⁹⁹ Deze Van Langel staat afgebeeld op de *Ecce Homotriptiek* (Boston) uit de werkplaats van Jheronimus Bosch. Jacob en zijn vrouw werden in 1486-1487 ingeschreven als buitenleden van de Lieve Vrouwe Broederschap.²⁰⁰ Zijn zoon Joris werd rond 1515-1516 poorter van Antwerpen en bracht wellicht het paneel *De zeven Hoofdzonden* met zich mee naar zijn nieuwe vestigingsplaats. De collectie van Joris Vezelaer laat een grote voorkeur zien voor kunstvoorwerpen met historische en mythologische onderwerpen, vooral uit de Klassieke Oudheid, gevolgd door werken met religieuze onderwerpen.²⁰¹ Zijn verzamelgedrag lijkt daarmee op dat van de adellijke kunstliefhebbers, zoals dat beschreven wordt in hoofdstuk 6 en verder. De schilderijen van Jheronimus Bosch waren populair in kringen van het hof en de humanisten en bovenal was de kunstenaar afkomstig uit de geboortestad van Joris. Het is mogelijk dat Joris zelf de koper of opdrachtgever van het werk was, maar waarschijnlijker is dat hij het geërfd had van zijn vader.²⁰² Of het werk inderdaad van de hand van Bosch was, uit de werkplaats of van een navolger is niet meer te achterhalen. Gerlach heeft het schilderij uit de inventaris van Margareta Boge geassocieerd met het werk *De zeven hoofdzonden* door een navolger van Bosch, tegenwoordig in de collectie van de

Fine Arts Foundation in Genève, maar voert daar geen verdere argumenten voor aan.²⁰³ In de inventaris van Margareta Boge wordt enkel de titel en de maker vermeld en verschaft daarmee te weinig informatie om het schilderij met enig bestaand te werk te identificeren.²⁰⁴

3.2.3 Bossche emigranten

De versie van *Verzoeking van de heilige Antonius* die hier besproken wordt is een relatief laat maar interessant werk (afb. 68). De triptiek, die van hoge kwaliteit is, bevindt zich tegenwoordig in Berlijn.²⁰⁵ Het werk was tot tenminste 1577 in het bezit van in Neurenberg gevestigde leden van de Bossche familie Pelgrom. De triptiek bevindt zich sinds de aankoop in 1841 in de Duitse nationale collectie. Het drieluik is een kopie van Bosch' werk *Verzoeking van de heilige Antonius* dat zich in Lissabon bevindt. Het is een van de weinige versies waarbij ook de afbeeldingen op de luiken zijn gekopieerd. De kopiist heeft hierbij alleen de afbeeldingen op de binnenzijde van de principaal overgenomen, inclusief een verplaatste signatuur.²⁰⁶ Op de buitenzijden van de luiken zijn twee wapenschilden geschilderd (afb. 69).²⁰⁷ Vanwege de techniek,

137



68 Kopie naar Jheronimus Bosch, *Verzoeking van de heilige Antonius*, ca. 1560-1570, olieverf op eiken paneel, midden-paneel: 81,7 x 74,8 cm, luiken (elk) 91,1 x 40,5 cm, Berlijn: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie inv. nr. GG 1198.

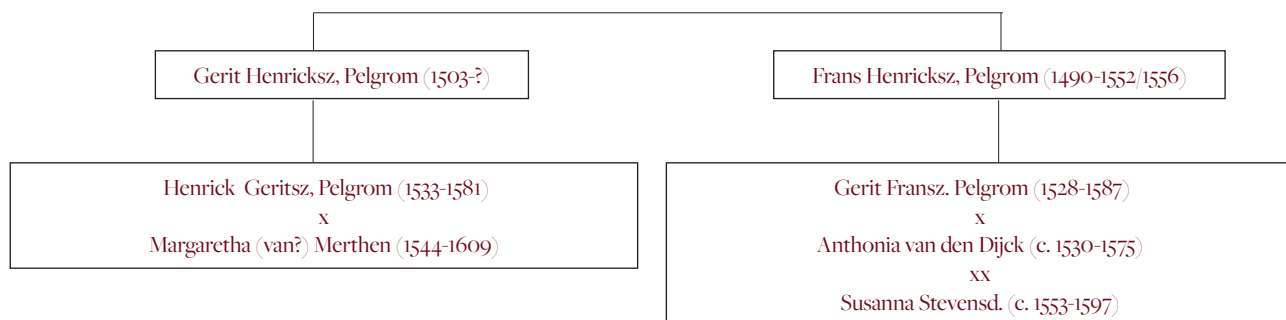


69 Kopie naar Jheronimus Bosch, Verzoeking van de heilige Antonius, details buitenzijden luiken, ca. 1560-1570, olieverf op eiken paneel, luiken (elk) 91,1 x 40,5 cm, Berlijn: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie inv. nr. GG 1198.

de pigmenten en de grote gelijkenis met het werk in Lissabon wordt aangenomen dat de Berlijnse triptiek een Nederlandse herkomst heeft. Gezien de familiegeschiedenis, die in de volgende paragrafen wordt besproken, werd het werk waarschijnlijk in een Antwerps atelier geproduceerd. Voor de triptiek zijn eikenhouten panelen gebruikt; uit dendrochronologisch onderzoek blijkt dat deze beschildersbaar waren omstreeks 1561. Dit leidt tot een datering van het schilderij van 1560-1570.²⁰⁸ De buitenzijden van de luiken van de triptiek werden aanvankelijk zwart gelaten om enige tijd later, door een duidelijk andere hand, met de wapenschilden te worden gedecoreerd.²⁰⁹

Het wapenschild op het linkerluik is dat van de familie Pelgrom (afb. 70).²¹⁰ Deze Bossche familie, die eigenlijk Van Driel heette, leverde van oudsher goudsmeden. De familie stond in hoog aanzien in 's-Hertogenbosch; de naam Pelgrom komt meerdere malen voor onder de schepenen van de stad alsmede onder de gezworen broeders van de Lieve Vrouwe Broederschap. Alhoewel de familie Pelgrom voortkwam uit de familie Van Driel is er geen reden om een verwantschap te veronderstellen tussen Jacob van Driel (genoemd in relatie tot de *Jobtriptiek*) en de hier beschreven leden van de familie Pelgrom. De naam Van Driel werd door deze familie in de zestiende eeuw nog slechts bij uitzondering gebruikt.²¹¹ Een aanmerkelijk deel van de familie Pelgrom was werkzaam in de handel en omstreeks het midden van de zestiende eeuw zochten veel van hen hun geluk in Antwerpen. Verscheidene leden van deze familie gingen over tot het protestantisme en vestigden zich ondermeer in het Lutherse Neurenberg. De Antonius-triptiek bevat aanpassingen die wijzen op een opdrachtgever met protestante sympathieën. De meest opvallende veranderingen ten opzichte van de principaal zijn de afwezigheid van Christus en het altaar met de crucifix in het midden van het werk en het ontbreken van het Taukruis bij Antonius (afb. 71). Hierdoor ligt de nadruk meer op de demonen en duivels: het werk is minder religieus van aard en lijkt meer op een genrestuk.²¹² Dezelfde aanpassingen zijn te zien op de zestiende-eeuwse kopieën van Bosch' *Verzoeking van de heilige Antonius* die zich tegenwoordig in Antwerpen en in Indianapolis bevinden.²¹³

Omdat het vrouwelijke wapenschild op het rechterluik niet is geïdentificeerd, is het niet direct evident wie de triptiek bestelde. Een aanpassing gemaakt aan het Pelgrom familiewapen geeft echter wel een duidelijke aanwijzing over het eigenaarschap





71 Links: Jheronimus Bosch, *Verzoeking van de heilige Antonius*, detail, ca. 1500–1510, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 145,1 × 132,8 cm, Lissabon: Museu Nacional de Arte Antiga, nv. nr. 1498 / Rechts: Kopie naar Jheronimus Bosch, *Verzoeking van de heilige Antonius*, detail, ca. 1560–1570, olieverf op eiken paneel, middenpaneel: 81,7 × 74,8 cm, Berlijn: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie inv. nr. 1198.

in of vlak na 1577. In dat jaar werd de in Neurenberg gevestigde Henrick Geritsz. Pelgrom (1533–1581) geridderd door keizer Rudolf II.²¹⁴ Ook zijn broers en neven werden tot de adelstand verheven: “Heinrich Pilgramb und dann siene gebrüder und vettern Gottfridt, Johannis und Jacobs die Pilgramen”.²¹⁵ De genoemde Gottfridt is Henrick’s broer Goyaert; de identiteit van de overige twee familieleden is niet duidelijk. Om de nieuwe status uit te drukken werd in of na 1577 het aanwezige wapenschild op de triptiek uitgebreid met een kroon, geplaatst op de helm. Deze toevoeging maakt ook duidelijk dat de wapenschilden al voor 1577 op de luiken geplaatst werden. Het op de triptiek afgebeelde gevierendeelde wapen werd door tenminste vier leden van de familie Pelgrom gevoerd.²¹⁶ Dit waren Henrick Geritsz. Pelgrom en drie van zijn neven. Deze laatste drie waren allen zonen van Frans Henricksz. Pelgrom (1490–1552/1556): een koopman, schepen van ’s-Hertogenbosch (1536–1537) en buitenlid van de Lieve Vrouwe Broederschap.²¹⁷ De drie zoons vestigde zich als handelaren in Antwerpen. Twee daarvan, Henrick Fransz. Pelgrom (†1587) en Jan Fransz. Pelgrom (†1592), trouwden in katholieke kerken en werden daar begraven.²¹⁸ Vanwege het protestante karakter van het werk komen zij niet in aanmerking als opdrachtgever. De andere twee bekende wapendragers waren overgegaan tot

het protestantisme en hadden zich in Neurenberg gevestigd. We zullen nu eerst Henrick Geritsz. Pelgrom bespreken en daarna de derde zoon van Frans, Gerit Fransz. Pelgrom (1528–1587).

Geridderde Pelgroms

De in 1577 geridderde Henrick Geritsz. Pelgrom was een zoon van Gerit Henricksz. Pelgrom (1503–?), een handelaar in linnen (*lijnwatier*) in ’s-Hertogenbosch. Gerit werd in 1521–1522 ingeschreven als buitenlid van de Lieve Vrouwe Broederschap. De afbetaling van zijn doodsschuld werd niet meteen voldaan en werd ook later niet geregistreerd. Dit is niet verwonderlijk want hij en zijn gezin steunden het calvinistische bewind van Antoni van Bombergen tijdens de troebelen in de stad in 1566 en 1567.²¹⁹ In 1569 werden Gerit en zijn naaste familieleden daarom uit de stad verbannen.²²⁰ Zijn zoon Henrick was al eerder, als handelaar, naar Antwerpen vertrokken en reisde vandaar door naar Neurenberg. Daar huwde hij in 1561 met de Margaretha (van?) Merthen (1544–1609) en een jaar later werd hij als burger van de stad geregistreerd. Margaretha werd in Neurenberg geboren, maar haar familie was hoogstwaarschijnlijk van Nederlandse afkomst.²²¹ Henrick stond bekend als een overtuigde calvinist en het is daarom niet waarschijnlijk dat hij ter gelegenheid van zijn huwelijk een Antonius-triptiek

aanschafte of de wapenschilden op de luiken liet aanbrengen, zoals wel gesuggereerd is.²²² In 1561 schilderde Nicolas Neufchatel de portretten van de echtelieden en we zien hier zeer zelfverzekerde leden van de stedelijke elite.²²³ Henrick en Margaretha zijn ten voeten uit afgebeeld, wat zeer uitzonderlijk was voor burgers. Het echtpaar is in een zwart, kostbaar kostuum gekleed en, ook al werd de familie pas in 1577 tot de adelstand verheven, Henrick is met een zwaard afgebeeld. In de documenten rondom de adelsverlening neemt Henrick de meest prominente plaats in. Het lijkt daarom aannemelijk dat hij de Antonius-triptiek in zijn bezit had en de kroon liet toevoegen aan het familiewapen. Echter, zowel Henrick als zijn neef Gerit Fransz. Pelgrom gebruikten het wapen met de gekroonde helm. De Neurenbergse tak van de familie Pelgrom ligt begraven op het Johannes-Kirchhoff en op de grafstenen van Henrick en Gerit is hetzelfde familiewapen afgebeeld.²²⁴ Dit is opmerkelijk, omdat Gerit niet met naam wordt genoemd in de tekst van de adelbrief.

Een mogelijke eigenaar

Gerit Fransz. Pelgrom biedt meer aanknopingspunten als de mogelijke eigenaar van de Antonius-triptiek.²²⁵ De vader van deze Gerit, Frans Henricksz. Pelgrom, was de oudere broer van Gerit Henricksz. Pelgrom. Gerit trok net als zijn twee broers naar Antwerpen en werd in 1549 als poorter ingeschreven. De geridderde Henrick Geritsz. Pelgrom was afkomstig uit een gezin dat duidelijk naar het protestantisme neigde; zijn vader en broer kozen in 1566-1567 in 's-Hertogenbosch openlijk de kant van de calvinisten. Henrick zelf woonde al sinds 1561 in het protestantse Neurenberg. De positie van de Nederlandse calvinistische gemeenschap in de Lutherse stad was niet probleemloos maar werd gedoogd, voornamelijk vanwege economische belangen.²²⁶ De geloofsovertuiging zal een bindende factor zijn geweest voor de gemeenschap van emigranten. Gerit Fransz. Pelgrom daarentegen, woonde tot 1571 in Antwerpen en bleef waarschijnlijk, ondanks zijn groeiende protestante sympathieën, nog een tijdlang verbonden met zijn katholieke achtergrond.

Omstreeks 1557 huwde hij in Antwerpen met de in 's-Hertogenbosch geboren Anthonia van den Dijck (circa 1530-1575). Zoals besproken is het niet duidelijk wanneer de wapenschilden werden toegevoegd, maar het vrouwelijke wapenschild op het rechterluik is niet van Anthonia van den Dijck. Het wapen van deze welvarende familie was een rijksappel of globe.²²⁷ In 1571 verhuisden Gerit, Anthonia en hun zeven kinderen naar Neurenberg, ongetwijfeld omdat zij aangetrokken werden door protestante overtuigingen.²²⁸ De triptiek naar Jheronimus Bosch reisde wellicht met het gezin mee naar de nieuwe en vreemde omgeving waar het voor beide echtelieden de band met hun geboortestad vertegenwoordigde. Na de dood van Anthonia hertrouwde Gerit in 1576 met Susanna Stevensd. Cuveliers (circa 1553-1597). Ook van de oorspronkelijk Antwerpse familie van Susanna kan aangenomen worden dat zij vanwege geloofsovertuigingen naar Frankfurt am Main gekomen was: het huwelijk vond plaats in een protestante kerk.²²⁹ Het is gesuggereerd dat de wijntrossen op het linkerschild een verwijzing zouden kunnen zijn naar de naam van Gerits tweede vrouw: Cuveliers (kuiper). Echter, overtuigend is dit niet: Susanna's vader was in Antwerpen suikerbakker van beroep geweest en in Frankfurt am Mainz werkzaam als koopman.²³⁰

De identificatie van het tweede wapenschild zou een antwoord kunnen geven op vragen over de eigendoms-geschiedenis van het werk, maar de betekenis van de heraldiek blijft voorlopig een mysterie. Wel zou de overgang van Gerit (en hoogstwaarschijnlijk ook Anthonia) naar het protestantisme aanpassingen van de symboliek in het werk kunnen verklaren. Zonder twijfel zal het onderwerp van de triptiek voor de eigentijdse beschouwer herkenbaar zijn gebleven. Echter, zoals Kemperdick heeft betoogd, door de verandering in de religieuze ruimte en door de afwezigheid van zijn Taukruis verminderde de nadrukkelijke status van Antonius als heilige, in ieder geval tot een voor een protestante omgeving acceptabel niveau.²³¹ Het triptiek kan daarmee als een verbeelding worden beschouwd van de fase van religieuze transitie waarin veel katholieken zich indertijd bevonden.



- 1 Naar atelier Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, 16de eeuw, olieverf op eiken paneel, 84,1 x 61,56 cm, Frankrijk: particuliere verzameling.
- 2 Voor de gegevens van *Aanbidding door de koningen* zie Bijlage 1, nr. Ag; Brand Philip 1953; Fraenger 1957, Duquenne 2004; Garrido en Van Schoute 2001, pp. 96-119; Catalogue Raisonné 2016, pp. 198-215, nr. 9; Technical Studies 2016, pp. 154-171, nr. 9; Museo del Prado, Bosch Catalogus 2016, pp. 195-20, nr. 10; Higgs Strickland 2016; Ilsink, Koldewij en Spronk 2018.
- 3 Catalogue Raisonné 2016, pp. 198, 212; Silva Maroto 2016, p. 195 (datering ca. 1494).
- 4 Catalogue Raisonné 2016, pp. 198-210; Ilsink, Koldewij en Spronk 2018, pp. 18, 42, 51.
- 5 Archivo General de Palacio, Patronatos, San Lorenzo de El Escorial, cajas 82, I, 1571-1574, Entrega primera, fol. 99; Checa Cremades 2013, p. 212.
- 6 Voor deze afmetingen zijn de omzettingen gehanteerd: 1 pie = 27,8 cm en 1 vara = 83 cm, zoals vermeld door Vandenbroeck 2001, p. 49.
- 7 De Sigüenza 1605, pp. 838-839.
- 8 Zie onder andere: Brand Philip 1953, pp. 267-293; Fraenger 1957, pp. 169-198; Higgs Strickland 2016.
- 9 BoschDoc entry 28677: Inventaris van Jan van Casembroot, Brussel: Algemeen Rijksarchief, Rekenkamer, inv. nr. 593, fol. 167; Pinchart 1860, p. 276.
- 10 Justi 1889, p. 128; Hymans 1893, p. 234.
- 11 Vandenbroeck 2002, pp. 176, 314; Duquenne 2004, p. 3; Catalogue Raisonné 2016, p. 210.
- 12 Duquenne 2004, pp. 17, 18; Duquenne 2009, p. 33.
- 13 Zie Justi 1908, pp. 31-36.
- 14 Anoniem (atelier Doornik), *Het Banket*, uit de tapijtserie *Veroordeling van Avondmaaltijd en Banket*, detail, ca. 1505, linnen en zijde, 3,51 x 3,08 m, Nancy: Musée Historique de Lorraine, Palais Ducale, inv. nr. D.95.1582.1.
- 15 Zie bijvoorbeeld: Michael Sittow, *Koning Fernando II (1452-1516) van Aragon*, eind 15de, vroeg 16de eeuw, olieverf op eiken paneel, 29 x 22 cm, Wenen: Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. nr. GG 830; Jakob Elsner, *Portret van een man*, 1507, perkament, Hannover: Landesmuseum; Jacopo de' Barbari, *Portret van een jonge man*, ca. 1505, olieverf op lindehout, 38,4 x 29,6 cm, Wenen: Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, inv. nr. GG 7719; Hans Leonhard Schäufler, *Portret van een man in een geel wambuis*, circa 1507, olieverf op eiken paneel, 41 x 31,5 cm, Warschau: Muzeum Narodowe, inv. nr. M.Ob.297 (735).
- 16 Monnas 2008, pp. 133, 171, 172, 303; Rogier van der Weyden, *Aanbidding der koningen (Sint-Columba altaarstuk)*, ca. 1455, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 138 x 152,9 cm, München: Alte Pinakothek, inv. nr. WAF 1189.
- 17 Meester van Heilige Maagschap (Keulen), *Portret van een vrouw*, ca. 1490-1495, olieverf op eiken paneel, 30,3 x 21,3 cm, Cleveland: The Cleveland Museum of Art, Bequest of Jane Taft Ingalls, inv. nr. 1962.259; Gerard David, *Doopsel van Christus*, 1502-1508, olieverf op eiken paneel, 182 cm x 132,2 cm, Brugge: Groeningemuseum, inv. nr. 0000.GRO0035.I-0039.I.
- 18 Der Kinderen-Besier 1933, p. 91; Madou 1994, p. 58.
- 19 Catalogue Raisonné 2016, p. 198; Silva Maroto 2016, p. 195.
- 20 Der Kinderen-Besier 1933, pp. 95, 96.
- 21 Lucas Cranach de Oude, *Portret van een vrouw*, ca. 1508-1510, olieverf en tempera op eiken paneel, 43 x 34 cm, Basel: Kunstmuseum, inv. nr. CH_KHZ-KMB_Dep24.
- 22 Van Buren en Wieck 2011, pp. 249-251; *La mer de hystoires* 1488-1489, houtsneede, fol. 94, Parijs: Bibliothèque nationale de France, RES-G-689. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1062238/f94.item> [geraadpleegd 22-6-2017].
- 23 Der Kinderen-Besier 1933, p. 109.
- 24 Der Kinderen-Besier 1933, pp. 107, 108.
- 25 Duquenne 2004, p. 17; Catalogue Raisonné 2016, p. 212.
- 26 Vermeld door Van Buren en Wieck: Gebedenboek van Maximiliaan van Oostenrijk. *Het volk aanbidt Christus de Verlosser*, 1493, Brugge, Londen: British Library, Add. MS 25698, fol. 8r (detail). Vermeld door de British Library: Eleven miniatures from a late-fifteenth century Book of Hours, c 1475-1500, Zuidelijke Nederlanden. De datering is aanvankelijk ca. 1492, maar sommige van de afbeeldingen bleken later te zijn toegevoegd.
- 27 Meester van Sint Severijn, *Portret van een oude vrouw*, ca. 1500, olieverf op eiken paneel, 30,5 x 23 cm, Great Bookham, Surrey: Polesden Lacey (National Trust), inv. nr. 1246464.
- 28 Voor de gegevens van *Kruisdraging van Christus* zie Bijlage I, nr. A12.
- 29 Silva Maroto 2016, p. 204.
- 30 Fischer 2013, p. 43.
- 31 Zie ook: Technical Studies 2016, p. 157 en Silva Maroto 2016, p. 206.
- 32 Duquenne 2004, pp. 3, 17.
- 33 Catalogue Raisonné 2016, p. 212; Technical Studies 2016, p. 164.
- 34 Duquenne 2004, p. 6. De andere zoon van Claus, Jan Scheyfve, kreeg pas een zoon in 1513.
- 35 Kinderen in vergelijkbare gewaden zijn ondermeer afgebeeld door de Meester van de (Brugse) Legende van de H. Ursula (atelier van), *Een schenker met twee zonen en Johannes de Evangelist* (linkerluik van een triptiek), ca. 1480-1485, olieverf op eiken paneel, 52,2 x 29 cm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-3326, en in een Nederlands Getijdenboek, ca. 1480, Harvard University, Houghton Library, MS Typ 253, fol. 43r, [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:49309022\\$90i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:49309022$90i).
- 36 Westfeling 1982, p. 16.
- 37 Voor de zijdelingse blik zie bijvoorbeeld: Meester van de Levensbron, *Gregoriusmis met stichter*, ca. 1510, olieverf op eiken paneel, 92 x 78 cm, Utrecht: Museum Catharijne Convent, inv. nr. RMCC 5194; Meester van de Levensbron, *Gregoriusmis*, ca. 1510, olieverf op eiken paneel, 90,5 x 77 cm, Kreuzlingen: Sammlung Heinz Kisters; Keulse(?) schilder, *Gregoriusmis met schenker Elisabeth van der Meren*, 1515-1520, olieverf op eiken paneel, 93,5 x 65,5 cm, Warschau: Muzeum Narodowe. Voor de specifieke houding zie ook: Meester van de Heilige Maagschap (en atelier?), middenpaneel van het *Gregoriusretabel*, ca. 1495-1505, olieverf op eiken paneel, 183,5 x 212,5 cm, Keulen: Wallraf-Richartz-Museum, inv. nr. 167 (voorheen Klooster Heisterbach).
- 38 Duquenne 2004, pp. 17, 18.
- 39 Van Schoute, Verougstraete en Garrido 2001, p. 106; Catalogue Raisonné 2016, pp. 211, 428: technisch analyse van de constructie toont aan dat het werk gemaakt was om te staan en niet om te hangen.
- 40 Harbison 1985, p. 94; Scheel 2013, p. 77; zie ook Higgs Strickland 2007, pp. 11-35.
- 41 Technical Studies 2016, pp. 157, 163.
- 42 Catalogue Raisonné 2016, pp. 207-210; Technical Studies 2016, p. 157; Silva Maroto 2016, p. 206.
- 43 Zie onder andere Yarza Luaces 2006, p. 365.
- 44 Silva Maroto 2016, p. 196. Silva Maroto, p. 204, suggereert ondermeer dat de toevoeging van het boek bij sint Agnes gebeurd zou kunnen zijn op nadrukkelijk verzoek van de opdrachtgever.
- 45 Fraenger 1957, pp. 169-198.
- 46 Van Schoute, Verougstraete en Garrido 2001, p. 106.
- 47 Unverfehrt 1980, cat. 41-43b, 47-49a; Ilsink, Koldewij en Spronk 2018, p. 8. Unverfehrt beschrijft 22 kopieën naar het werk in het Prado, Ilsink, Koldewij en Spronk tellen er 34.
- 48 Navolger Jheronimus Bosch, *Aanbidding door de koningen*, ca. 1540, olieverf op eiken paneel, 114 x 71 cm, Berlijn: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. nr. GG 1223; Navolger Jheronimus Bosch, *Aanbidding door de koningen*, midden 16de eeuw, olieverf op eiken paneel, 127,8 cm x 72,5 cm, 's-Hertogenbosch: Het Noordbrabants Museum, inv. nr. 6113.
- 49 Ilsink, Koldewij en Spronk 2018, pp. 69, 71.
- 50 Catalogue Raisonné 2016, pp. 428, 429.
- 51 Ilsink, Koldewij en Spronk 2018, p. 58.
- 52 Der Kinderen-Besier 1933, pp. 59, 61, 87. Voorbeelden van dergelijke kledingstijl zijn Adriaen Isenbrant, *Portret van Paulus de Nigro*, 1518, olieverf op eiken paneel, 34,5 x 28,5 cm, Brugge: Groeningemuseum, inv. nr. 0000. GRO1280.I; Joos van Cleve (atelier van), *Portret van een man*, ca. 1520-1530 olieverf op eiken paneel, 45,7 x 43,4 cm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-165.
- 53 De figuur op de kopie in Petworth House draagt bijvoorbeeld een zwarte schoen en op de versie in Philadelphia is een sandaal afgebeeld; zie ook Ilsink, Koldewij en Spronk 2018, pp. 52, 54, 55.
- 54 Reuterswärd 1970, p. 108: Reuterswärd spreekt over deze aanpassingen als een 'ikonographische Normalisierung'; Unverfehrt 1980, pp. 83, 84.

- 55 Unverfehrt 1980, pp. 82-85, cat. 41-43b, 47-49a; De Vrij 2012, pp. 382-397; Ilsink, Koldewey en Spronk 2018, pp. 8, 62; zie ook de RKD-Database Images.
- 56 Zie voor de bespreking van de werken ook de Catalogue Raisonné 2016, pp. 422-430 en Ilsink, Koldewey en Spronk 2018, pp. 52-61.
- 57 Zie Catalogue Raisonné 2016, p. 428; Ilsink, Koldewey en Spronk 2018, pp. 52, 59, 72-79.
- 58 Op het werk in Anderlecht draagt Melchior een oosters kostuum, terwijl zijn kleding op de overige drie variaties juist eigentijds aandoet.
- 59 Zie onder andere Brand-Philip 1953, pp. 291-292.
- 60 Ilsink, Koldewey en Spronk 2018, p. 51.
- 61 Schlie 2002, pp. 153-157.
- 62 Zie ook: Ilsink, Koldewey en Spronk 2018, pp. 40, 42.
- 63 Voor de gegevens van de *Ecce Homo* (Boston) zie Bijlage 1, nr. B1; Swarzenski 1955; Eisler 1961, pp. 33-43; Van Dijk 1998; Catalogue Raisonné 2016, pp. 402-415, nr. 24; Technical Studies 2016, pp. 336-355, nr. 24.
- 64 Zo zijn er, bijvoorbeeld, verschillen tussen de ondertekeningen van de binnen- en buitenzijden van de luiken. Condition reports 2000, Curatorial Files Museum of Fine Arts, Boston; Catalogue Raisonné 2016, p. 402; Technical Studies 2016, pp. 338, 340-342.
- 65 Eisler 1961, p. 38; Catalogue Raisonné 2016, p. 402; Technical Studies 2016, pp. 337, 338, 340.
- 66 Genoemd in een brief van Peter Murray aan Hans Swarzenski, waarin hij tevens Swarzenski informeert over de foto's van de samengestelde triptiek in de Holden-White collectie, 7 maart 1955. Curatorial Files Museum of Fine Arts, Boston.
- 67 Swarzenski 1955; De Tolnay 1965, p. 343; Friedländer 1969, dl V add. 149.
- 68 Eisler 1961, p. 38; Catalogue Raisonné 2016, p. 411.
- 69 <https://www.mfa.org/collections/object/ecce-homo-33502> [geraadpleegd 19-12-2018]; Catalogue Raisonné 2016, p. 402.
- 70 Eisler 1961, p. 41.
- 71 Curatorial Files Museum of Fine Arts, Boston, Friedländer: "The picture reproduced by this photo I have studied with care. It is a characteristic and important work by Hieronymus Bosch, an unknown composition. 1949, 3, III Amsterdam"; Eisler 1961, p. 38: "Gutachten II I, '49, 27 x 21 inch, orig. Rahm, London Sale 1948, Frl. Ring u. Genossen. Fl 1. dabei - wie angeblich v. and. Hand."
- 72 Brief van Hanns Swarzenski aan W.G. Constable, Curator of Paintings (datum onbekend, voor 1953), Curatorial Files Museum of Fine Arts, Boston.
- 73 Swarzenski 1955, p. 3.
- 74 Brief van Arthur Kauffmann aan Hanns Swarzenski (20 juli 1955), Curatorial Files Museum of Fine Arts, Boston.
- 75 Brief van Hanns Swarzenski aan W.G. Constable, 16 januari 1956, Curatorial Files Museum of Fine Arts, Boston.
- 76 BHIC, ILVB, Wapenboeken, inv. nr. 146-03, fol. 086v; Eisler 1961, p. 41; De Tolnay 1965, p. 342; Van Dijk 1998, pp. 122, 124.
- 77 Van den Bichelaer 1998, Appendix I, no. 292. Van Dijk (1998, p. 119) en het BRCP (Catalogue Raisonné 2016, p. 409.) gaan uit van een huwelijksjaar van 1503. Loes Scholten maakte me er op attent dat de betaling van 10 schelling die Peter van Os schuldig was naar aanleiding van zijn huwelijk, pas in de proostrekening van de Lieve Vrouwe broederschap over het rekeningjaar 1505-1506 wordt vermeld. Daarnaast werd het eerste kind uit dit huwelijk in 1505 geboren, dus er is een mogelijkheid dat Peter van Os en zijn tweede vrouw later dan 1503 trouwden. BHIC, ILVB, Rekeningen 1505-1506, inv. nr. 124, fol. 298r.
- 78 Catalogue Raisonné 2016, p. 410; Technical Studies 2016, p. 338.
- 79 Catalogue Raisonné 2016, p. 411.
- 80 Naar atelier van Jheronimus, *Ecce Homo*, 16de eeuw, olieverf op eiken paneel, 84 x 61,5 cm, Franse particuliere verzameling. Op de achterzijde van een foto aanwezig bij het RKD heeft Friedländer aangetekend 'WW'. Er zijn twee data vermeld (vermoedelijk niet in handschrift van M.J. Friedländer): 'Dec. 14. 56' en 'Nov 1955'. Foto-archief M.J. Friedländer, afb.nr. 000011690, Den Haag: RKD. Dit is hetzelfde werk als onderzocht is door Jos Koldewey en restaurator David Lainé in 2015, zie Catalogue Raisonné 2016, p. 415 noot 3.
- 81 Van Dijk 1998, pp. 119, 120.
- 82 Catalogue Raisonné 2016, p. 402. In 1481 legde Bosch bijvoorbeeld een financiële zaak voor aan Franco van Langel in diens functie als stadsecretaris. BoschDoc entry 27759: NL-HtSA, 14, Oud Rechterlijk Archief 's-Hertogenbosch, archief der Schepenbank, 1250, 344r-344v [geraadpleegd 30-04-2018].
- 83 Catalogue Raisonné 2016, p. 411.
- 84 De weduwe van Van Os schonk giften aan betalingen voor missen aan het dominicaanenklooster in de naam van Van Os; Van Dijk 1998, p. 120; Van den Bichelaer, Appendix I, no. 292.
- 85 Van der Heijden 1983, p. 50.
- 86 Van der Heijden 1983, p. 101. Het klooster werd pas in 1572 weer bewoonbaar verklaard, en ook in de jaren daarna was de situatie allesbehalve stabiel.
- 87 Voor de gegevens van *Ecce Homo* (Frankfurt) zie Bijlage 1, nr. A11.
- 88 Swarzenski 1955, p. 8; Eisler 1961, p. 37.
- 89 Bekende voorbeelden van beulen met losgemaakte kleding vanwege de bewegingsvrijheid zijn afgebeeld op Dirk Bouts' *De marteldood van de onschuldige graaf*, ca. 1473-1475, olieverf op eiken paneel, 323,5 x 181,5 cm, Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. nr. 1447 en op Rogier van der Weyden's *Johannesaltaar*, olieverf op eiken paneel, 77 x 48 cm (elk paneel), Berlijn: Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. nr. GG 534B.
- 90 Catalogue Raisonné 2016, p. 402; Technical Studies 2016, p. 354.
- 91 Monnas 2008, p. 128; Von Falke 1913, p. 109.
- 92 Kopie naar Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, ca. 1530-1550, olieverf op eiken paneel, 73 cm x 54,5 cm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-4252 (bruikleen aan Museum Krona, Uden); *Ecce Homo*, 16de eeuw, olieverf op eiken paneel. Antwerpen: privécollectie (voorheen Linkebeek: Collectie Van Cuyck); *Ecce Homo*, 68 x 51 cm, verblijfplaats onbekend, afgebeeld in *The Burlington Magazine* for Connoisseurs 50 (288), 1927, p. xiv.; *Ecce Homo*, ca. 1565, olieverf op eiken paneel, 51 x 73 cm, voorheen particuliere verzameling, huidige locatie onbekend. Geveild 23.10.2018, Palais Dorotheum Vienna Lot 11. <https://www.dorotheum.com/en/auctions/current-auctions/kataloge/list-lots-detail/auktion/13462-old-master-paintings/lotID/11/lot/2457873-circle-of-hieronymus-bosch.html?currentPage=1&img=0> [geraadpleegd 05-10-2018]. De kopie naar de variant in Boston: naar atelier van Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, latere 16de eeuw, olieverf op eiken paneel, 84 x 61,5 cm, Franse particuliere verzameling.
- 93 Monnas 2008, pp. 133, 171, 172.
- 94 Catalogue Raisonné 2016, p. 411.
- 95 Voorbeelden van deze zeldzame exemplaren van 15de- en 16de-eeuwse zijde met zwaanpatronen bevinden zich in de collectie van het Metropolitan Museum in New York en in The Cleveland Museum of Art. Het voorbeeld in New York is een fluweelzijde kazuifel, maar ondanks dat de vogel als een zwaan beschreven is heeft het dier geen vliezen tussen de tenen. Het dier op het Spaanse zijdedamast in Cleveland heeft een sterkere gelijkenis met de zwaan op de *Ecce Homo*, met name de opstaande nekveren en de gespreide vleugels. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/226551>; <http://clevelandart.org/art/1928.184> [geraadpleegd 21-2-2017].
- 96 Zie voor diverse Italiaanse voorbeelden Monnas 2008, pp. 51, 52.
- 97 Jan Mostaert (toegeschreven), *Laatste Oordeel met schenkersportretten van de familie Van Noordwijk* (binnenzijde), ca. 1500-1514, olieverf op eiken paneel, middenpaneel: 109 x 71 cm, luiken: 115 x 35 cm, Bonn: Rheinisches Landesmuseum inv. nr. GK 168. Afgebeeld zijn Anna van Noordwijk, haar echtgenoot Gijsbrecht van Duivenvoorde en hun kinderen, Anna's ouders en haar grootouders.
- 98 Van Bueren 1999, p. 72. Dit is het enige andere werk bekend bij Van Bueren met een dergelijke groepscompositie.
- 99 Van den Bichelaer 1998, Bijlage 1, nr. 292; Van Dijk 2012, p. 592.
- 100 Van den Bichelaer 1998, p. 161.
- 101 Van Lith-Droogleever Fortuijn, Sanders en Van Syngel 1997.
- 102 Van Dijk 2012, p. 592.
- 103 BHIC, ILVB, Rekeningen 1494-1495, inv. nr. 122, fol. 327r: "meester Peter Jans van Os"; BHIC, ILVB, Rekeningen 1496-1497, inv. nr. 123, fol. 60r.
- 104 Catalogue Raisonné 2016, p. 410.
- 105 Van den Bichelaer 1998, pp. 160-162, Bijlage 1, nr. 292; Schuttelaars 1998, p. 306.

- 106 Hezenmans 1874, p. 198; Van Dijk 1973, pp. 118-119; Schuttelaars 1998, p. 383; Catalogue Raisonné 2016, p. 411.
- 107 Van Dijk 1973, p. 142; Unverfehrt 1980, p. 139; Koldewij 1990, pp. 209, 218; Schuttelaars 1998, pp. 382, 383; Catalogue Raisonné 2016, p. 411. Het insigne droeg op de banderol de tekst *sicut* (niet afgebeeld op het werk). Dit verwees naar het devies van de broederschap, *sicut lilium inter spinas*, 'als een lelie tussen de doornen' (Hooglied 18).
- 108 Meijer 1897, p. 4; Catalogue Raisonné 2016, p. 413.
- 109 Catalogue Raisonné 2016, p. 411.
- 110 Technical Studies 2016, pp. 343, 352.
- 111 Der Kinderen-Besier 1933, p. 109.
- 112 Eisler 1961, p. 41; Van den Bichelaer 1998, Appendix I, nr. 292; Van Lith-Droogleeveer Fortuijn, Sanders en Van Syngel 1997, pp. xxi,xxii.
- 113 Koreny 2002-2003, p. 54; De Bruyn 2014, p. 17.
- 114 Eisler 1961, p. 41; zie ook Oosterwijk 2007, pp. 306-348.
- 115 Zie ook Eisler 1961, pp. 40, 41; Koreny 2012, p. 54; De Bruyn 2014, p. 17.
- 116 Een vergelijkbaar misverstand ontstond rondom het devotieportret *Geertruy Haeck in aanbidding voor Sint Agnes*, anoniem, ca. 1465, olieverf op eiken paneel, 62,4 x 48,3 cm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. SK A3926. Voor getrouwde vrouwen in vergelijkbare kleding zie ook: Van Bueren 1999, pp. 93, 177 (cat. 44) en 238 (cat. 90).
- 117 In 1485 werd een van de monniken in het dominicanenklooster op wonderbaarlijke wijze genezen nadat hij had gebeden tot sint Catharina. De toenmalige lector en latere prior van het klooster was een Peter van Os. Dit is een frappant toeval, maar de betreffende heilige was sint Catharina van Siena en de geestelijke met de naam Peter van Os kan wellicht een verwant zijn geweest, Meijer 1897, pp. 12-15.
- 118 Catalogue Raisonné 2016, pp. 406, 409.
- 119 Het is niet helemaal identiek, maar het patroon benadert opvallend dicht een stofontwerp gevonden in de Florentijnse tombe van Sigismondo Pandolfo Malatesta (†1468). Fock et al. 2003, p. 89; Monnas 2008, p. 167.
- 120 Een uitzondering daarop is het gewaad van de achterste koning op Bosch' *Aanbidding door de koningen*, olieverf op eiken paneel, 71,1 x 56,5 cm, New York: Metropolitan Museum of Art, inv. nr. 13.26.
- 121 Devolder 2009, pp. 61-75; Van Duijn en Roeders 2012, pp. 5-12.
- 122 Van den Bichelaer 1998, Bijlage 1, nr. 236.
- 123 BHIC, ILVB, Rekeningen 1466-1467, inv. nr. 119, fol. 281r: "Franco de Langel" samen met enkele andere met de aantekening "clerici"; BHIC, ILVB, Rekeningen 1493-1494, inv. nr. 122, fol. 287v: "Heilwich meesters Francken van Langel uxore".
- 124 Van Dijk 2012, p. 461.
- 125 Der Kinderen-Besier 1943, pp. 32, 76.
- 126 BHIC, ILVB, Rekeningen 1491-1492, inv. nr. 122, fol. 216r: "Franck Vranken soen van Langel"; Van Dijk 2012, p. 461.
- 127 Anderson 1979, p. 37, afb. 29 en 30.
- 128 Catalogue Raisonné 2016, p. 411.
- 129 Zie bijvoorbeeld de jonge kinderen in Hans Memling, *De Maagd en Kind met Jacobus, Dominicus en schenkers (De Madonna van Jacob Floreins)*, 1490, olieverf op eiken paneel, 160 x 130 cm (geopend), Parijs: Musée du Louvre.
- 130 Technical Studies 2016, p. 352.
- 131 Anderson 1979, p. 173. Deze hoofdtooi kan, bijvoorbeeld, gezien worden op veel vijftiende-eeuwse voorstellingen van de Heilige Maagschap. Zie ondermeer Atelier van Geertgen tot Sint Jans, *De Heilige Maagschap*, ca. 1495, olieverf op eiken paneel, 137,2 x 105,8 cm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-500 en Anoniem (Westfalen), *De Heilige Maagschap*, ca. 1480, olieverf op eiken paneel, 69 x 144 cm, Maastricht: Schatkamer Sint-Servaasbasiliek NK1793.
- 132 Verwante potten bevinden zich bijvoorbeeld in de collecties van het Metropolitan Museum en het Museum Boijmans Van Beuningen; Apothekerspot, vroeg 15de eeuw, Florence, 30,4 x 19 cm, geglazuurd aardewerk, New York: Metropolitan Museum, inv. nr. 46.85.8; *Apothekerspot*, ca. 1450, Catalonië, Spanje 17 x 12 cm, maiolica, Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen inv. nr. F 4982, gevonden in Zeeland.
- 133 Oost 1997, pp. 167-170.
- 134 De term maiolica wordt gebruikt voor Spaans en Italiaans Renaissance tinglazuuraardewerk. Tinglazuuraardewerk dat in de Nederlanden, of in een latere periode, is gemaakt wordt majolica genoemd. Coll Conesa 2019, pp. 15-17. Met veel dank aan dr. Jaume Coll Conesa (Museo Nacional de Cerámica, Valencia), Alexandra van Dongen (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam) en Lucinda Timmermans (Rijksmuseum Amsterdam) voor het delen van hun tijd en kennis.
- 135 Zie bijvoorbeeld: Jan Provoost, *Annunciatie*, ca. 1500-1510, olieverf op eiken paneel, 2580 x 2020 cm, Genua: Musei di Strada Nuova. Rechtsboven op de plank is een dergelijke dichtgebonden pot afgebeeld.
- 136 Van den Bichelaer 1988, Bijlage I, nr. 236.
- 137 Het is een aantrekkelijke gedachte dat de achtergrond op de luiken van de *Ecce Homo* een paar gedecoreerde deuren kunnen voorstellen. Voor het illusionaire spel dat dit zou opleveren is interessant, aangezien deze luiken ook in werkelijkheid deuren zijn. Helaas moet we deze mogelijkheid terzijde schuiven vanwege de afgebeelde aanwezigheid van een stenen plint en het ontbreken van scharnieren.
- 138 Eisler 1961 p. 39; Catalogue Raisonné 2016, p. 411; Silva Maroto 2016, p. 192.
- 139 Goddard 1985, pp. 406, 407; Geelen en Steyeart 2003, p. 50.
- 140 Goed bewaarde tapijtimaties zijn te zien in de Pieterskerk te Leiden, zie ook Geelen en Steyaert 2003.
- 141 De originele verschijning is prachtig weergegeven in Pieter Jansz. Saenredam, *Het mid-*
- denschip en koor van de Mariakerk in Utrecht*, 1641, olieverf op eiken paneel, 121,5 x 95 cm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-851.
- 142 Geelen en Steyeart 2003, pp. 67, 71.
- 143 Geelen en Steyeart 2003, pp. 64, 67: Behalve in de Leidse Pieterskerk zijn er ook restanten van geperst brokaat in bijvoorbeeld de Sint-Salvatorkerk in Brugge en in de Grote of Onze-Lieve-Vrouwekerk in Breda.
- 144 Geelen en Steyeart 2003, pp. 71-72.
- 145 Geelen en Steyeart 2011, p. 131. Een voorbeeld van een textielpatroon in hout te zien in de achterwand van het koorgestoelte van de Sint-Nikolaaskerk in Kalkar.
- 146 Rogier van der Weyden, *Het Laatste Oordeel Polyptiek*, 1446-1452, olieverf op eiken paneel, in gesloten toestand, onderste luiken ca. 137,5 x 273 cm, Beane: Musée de l'Hôtel-Dieu.
- 147 De Vos 1999, p. 259.
- 148 Belting 1994, p. 42; Rothstein 2005, p. 99.
- 149 Van Dijk 1973, p. 133; BoschDoc entry 22258: BHIC, ILVB Rekeningen 1444-1445, inv. nr. 118, fol. 186r.
- 150 Van Dijk 1973, p. 134; BHIC, ILVB Rekeningen 1497-1498, inv. 123, fol. 136r en 139v.
- 151 Catalogue Raisonné 2016, pp. 402, 412.
- 152 Technical Studies 2016, pp. 337, 346, 350.
- 153 Eisler 1961, pp. 42, 43.
- 154 Eisler 1961, p. 42: alleen bij de predella beschrijft hij de details van de restauratie en de kwaliteit daarvan. Technical studies 2016, pp. 339, 350, 353.
- 155 Harbison 1985, pp. 105, 106; Scheel 2013, pp. 95, 100, 101.
- 156 Harbison 1985, p. 106; Hans Memling, *Johannesretabel*, ca. 1479, olieverf op eiken paneel, 176 x 78,9 cm (luiken, elk), Brugge: Sint-Janshospitaal Brugge, inv. nr. 0000. SJO175.I.
- 157 Eisler 1961, p. 41.
- 158 Catalogue Raisonné 2016, p. 411.
- 159 Eisler 1961, p. 39; Technical Studies 2016, p. 353.
- 160 Friedländer 1967-1976, dl. V, Add. 149, RKD [https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters\[kunstenaar_kwalificatie\]\[\]=Bosch%2C+Jheronimus%3B+atelier+van&query=-bosch&start=10](https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters[kunstenaar_kwalificatie][]=Bosch%2C+Jheronimus%3B+atelier+van&query=-bosch&start=10) [geraadpleegd 17-11-2015].
- 161 Naar atelier Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, 16de eeuw, olieverf op eiken paneel, 84,1 x 61,6 cm, Galerie De Jonckheere. Catalogue Raisonné 2016, p. 415 noot 3; Curatorial Files Museum of Fine Arts, Boston. Het werk werd door de huidige eigenaar gekocht op een Franse veiling in de jaren tachtig van de vorige eeuw. Daarvoor bevond het zich gedurende enkele generaties in één (Franse?) familie. Jos Koldewij en restaurator David Lainé (IPARC Leuven) bestudeerden het werk in 2015. Het werk werd, na consevering en restauratie, in 2019 aangeboden op de kunstmarkt door kunsthandel De Jonckheere.
- 162 In het RKD foto-archief M.J. Friedländer bevindt zich een foto van het werk (afb. nr. 000011690). Op de achterzijde is "W.W." geschreven in het handschrift van Friedländer. In een waarschijnlijk ander handschrift

- zijn twee data vermeld “Dec. 14. 56” en “Nov 1955”; <https://rkd.nl/explore/images/59797>.
- 163 Locatelli en Pousset 2018, pp. 13, 17, 21. De jongste jaarring van de plank rechts is 1542 en die van de plank links is 1547.
- 164 Observaties gemaakt door Jos Koldewey, 12 januari 2015.
- 165 Technical Studies 2016, p. 353.
- 166 Met dank aan Luuk Hoogstede (restaurator BRCP en SRAL), email 07-05-2018.
- 167 BoschDoc entry 28677: Inventaris van Jan van Casembroot, Brussel: Algemeen Rijksarchief, Rekenkamer, inv. nr. 593, fol. 167; Pinchart 1860, p. 276.
- 168 Zie voor de gegevens van de *Jobtriptiek* Bijlage I, nr. B2.
- 169 Janssens de Bisthoven, Baes-Dondeyne en De Vos 1981, pp. 56, 64.
- 170 Catalogue Raisonné 2016, p. 398; Technical Studies 2016, p. 329.
- 171 Catalogue Raisonné 2016, p. 392; Borchert 2016, p. 276.
- 172 De overeenkomsten tussen de *Jobtriptiek* en andere werken van Bosch zijn uitgebreid in kaart gebracht door Janssens de Bisthoven, Baes-Dondeyne en De Vos 1981, pp. 55-66 en, meer recentelijk, in de Catalogue Raisonné 2016, pp. 392-399.
- 173 Janssens de Bisthoven, Baes-Dondeyne en De Vos 1981, p. 63.
- 174 Janssens de Bisthoven, Baes-Dondeyne, De Vos 1981, pp. 61, 62, 63; Catalogue Raisonné 2016, pp. 396, 397, Technical Studies 2016, pp. 327, 334.
- 175 Onder andere: Jheronimus Bosch, *De heilige Hiëronymus in gebed*, zie Bijlage I, nr. A1; Here-mietentripiet, zie Bijlage I, nr. A2; *Verzoeking van de heilige Antonius* (fragment, Kansas), zie Bijlage I, nr. 3; *Verzoeking van de heilige Antonius* (Lissabon), zie Bijlage I, nr. A4.
- 176 Borchert 2016, p. 276; Werken van Bosch met de heilige Antonius worden vermeld in ondermeer de inventaris uit 1516 van Margaretha van Oostenrijk (Laborde 1850, p. 81; BoschDoc entry 29389: ADN Lille, Rekenkamer van Lille, B3507 / 123904, 1v) en die uit ca. 1600 van Kasteel Arenberg (Heverlee) van de familie Van Croÿ (Steppe 1967, pp. 23-24; BoschDoc entry 28648: KU Leuven, Inventaris Kasteel Heverlee Arenberg, 432 (76.2), fol. 6v, 10v, 11r, 106v, 157r; Arquivo Nacional Torre do Tombo, Tribunal do Santo Ofício 1536/1821, Inquisição de Lisboa, Processo de Damião de Góis, PT/TT/TSO-IL/028/17170_141v-142, <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=2317173> [geraadpleegd 14-9-2018].
- 177 Catalogue Raisonné 2016, p. 392.
- 178 Catalogue Raisonné 2016, p. 398; Technical Studies 2016, pp. 329, 334.
- 179 Janssens de Bisthoven, Baes-Dondeyne en De Vos 1981, pp. 59, 61; Catalogue Raisonné 2016, pp. 398, 399.
- 180 Catalogue Raisonné 2016, pp. 399, 400 noot 27; Jan Mostaert (toegeschreven), *Laatste Oordeel met schenkersportretten van de familie Van Noordwijk* (binnenzijde), ca. 1500-1514, olieverf op eiken paneel, middenpaneel: 109 x 71 cm, luiken 115 x 35 cm, Bonn: Rheinisches Landesmuseum inv. nr. GK 168; Cornelis Engebrechtsz., *Zijluiken van een drieluik met stichters uit de families Van der Does en Van Poelgeest*, met op de buitenluiken de wapenschilden van Willem van der Does en Henrica van Poelgeest, ca. 1517-1519, olieverf op eiken paneel, 162,5 x 55,5 cm (elk), Leiden: Museum De Lakenhal, inv. nr. S622. Er is bij deze wapenschilden geen reden om aan te nemen dat deze later zijn toegevoegd, mede vanwege de aanwezigheid van devotieportretten op de werken.
- 181 Borchert 2016, p. 278.
- 182 Janssens de Bisthoven, Baes-Dondeyne en De Vos 1981, p. 60.
- 183 Sasse van Ysselt 1910-1914, II, pp. 209, 210; Catalogue Raisonné 2016, p. 398.
- 184 BHIC, ILVB, Rekeningen 1502-1503, inv. nr. 124, fol. 87v: “Jacop die Haro spaengiaert”; BHIC, ILVB, Rekeningen 1502-1503, inv. nr. 124, fol. 74r: “Jacop de Haro spaengiaert”.
- 185 Van Dijck 2001, pp. 63, 64. Van Dijck verwacht de biografische informatie van diverse personen in de beschrijving van de familie De Haro. Het was Diego de Guevara die een zoon verwekte bij een Brussels meisje, en niet Jacop de Haro. Deze zoon, Felipe de Guevara, huwde in Madrid met Beatriz de Haro. Zij stamde echter uit een andere, adellijke tak van de familie De Haro die bovendien in Spanje gevestigd was. Vázquez Dueñas 2008, p. 100.
- 186 Fagel 1996, p. 71.
- 187 Fagel 1996, pp. 113, 114.
- 188 Fagel 1996, pp. 114, 119, 313. Zo verleende Karel V in 1520 Diego de Haro, samen met een aantal andere Spaanse families, het lucratieve recht op bepaalde religieuze heffingen (met betrekking tot Santiago de Compostela) in de Nederlanden.
- 189 Roersch 1933, pp. 45-48; Fagel 1996, pp. 114, 369; Catalogue Raisonné 2016, p. 399.
- 190 In 1519 en in 1522 reisde hij naar Spanje. Roersch 1933, pp. 35, 39; Fagel 1996, p. 369.
- 191 Catalogue Raisonné 2016, p. 392.
- 192 Zie ook Borchert 2016, p. 278.
- 193 Janssens de Bisthoven, Baes-Dondeyne en De Vos 1981, p. 60; Fagel 1996, p. 114.
- 194 Over het sterfjaar van Diego de Haro bestaat enige twijfel. Over het algemeen wordt 1520 aangenomen, maar Fagel stelt dat Diego nog voorkomt in bronnen tot in 1526. Fagel 1996, p. 114.
- 195 Catalogue Raisonné 2016, p. 399.
- 196 BoschDoc entry 28691; FelixArchief, Notariaat Antwerpen, N1329, fol. 143r, 1574 dec 6-9 / 1575 jan 3-11, https://felixarchief.antwerpen.be/detailpagina?invnr=N_1329&page=1&page-Size=10&type=copy&view=thumb [geraadpleegd 09-06-2019]; Van den Branden 1884, p. 295; Denucé 1932 p. 6; Van Dijck 1998, p. 14; Gerlach 1988, p. 166 noot 90; Van Dijck 2001, p. 106.
- 197 Goldstein 2013, p. 44.
- 198 Van den Branden 1884, pp. 295, 296; Denucé 1932, pp. 6-7; Joos van Cleve, *Portretten van Joris Vezelaer en Margaretha Boge*, ca. 1518, olieverf op eiken paneel, 58 x 40 cm, Washington: National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund, inv. nr. 1962.9.1.
- 199 Van Dijck 1998, p. 14; Catalogue Raisonné 2016, p. 474.
- 200 BHIC, ILVB, Rekeningen 1486-1487, in. nr. 122, fol. 44r.
- 201 Goldstein 2013, pp. 44, 48, 49.
- 202 Catalogue Raisonné 2016, p. 474.
- 203 Gerlach 1988, p. 166 noot 90; Koldewey 2001, pp. 179, 184; afb. 154, p. 223; nr. 10.1; Navolger Jheronimus Bosch, *De zeven hoofdzonden in een wereldbol*, 1520-1530, olieverf op eiken paneel, 86 x 56 cm, Genève: Fine Arts Foundation.
- 204 Unverfehrt dateert dit werk in Genève overigens omstreeks 1520-1530, wat een relatie met Jacob Vezelaer uit zou sluiten. Unverfehrt 1980, pp. 223, 266 cat. nr. 62.
- 205 Zie voor de gegevens van de *Verzoeking van de heilige Antonius* (Lissabon) Bijlage I, nr. A4; Kopie naar Jheronimus Bosch, *Verzoeking van de heilige Antonius*, ca. 1560-1570, olieverf op eiken paneel, middenpaneel: 81,7 x 74,8 cm, luiken (elk) 91,1 x 40,5 cm, Berlijn: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie inv. nr. GG 1198; Unverfehrt 1980, p. 273 nr. 89c; Stroo en Syfer-d’Olne 2001, p. 112; de Vrij 2012, p. 473.
- 206 Lorenz 2016, p. 101.
- 207 Schild links: Melssen 1977, p. 99, gebaseerd op de adelbrief van 1577: “Gevierendeel: I. in zilver een rode adelaar, getongd van rond en geklauwd van goud. II. In zilver twee naar elkaar gewende klimmende vossen van natuurlijke kleur, getongd van rood. III. in zilver drie zwarte achtpakige wagenwielen. IV. In goud een uitgerukte dennendoom van natuurlijke kleur. Helmtken: een uitkomende pelgrimsfiguur met zwarte lange haren en dito baard, gekleed in een zwarte enge rok, afgezet met goud, op zijn hoofd een zwarte pelgrims-hoed met St. Jacobsschelpen en voor zich met beide handen een gouden pelgrimsstaf houdend. Dekkleden: links van rood en zilver, rechts van goud en zwart.” Op het wapenschild afgebeeld op de tripiet zijn de haren en baard van de pelgrim wit; Schild rechts: Gedeeld schild: I goud en II grijs. Daarop een mannenfiguur in een nauwsluitend wambuis en jagerschoed met aan het schild gespiegelde kleuren en een witte gordel. De linkerhand is in de zij geplaatst, in de rechterhand houdt hij een druiventak met drie trossen omhoog. Helmtken: een uitkomende identieke figuur. Dekkleden: van goud en grijs. Zie ook Lorenz 2016, p. 101.
- 208 B. Lorenz, ‘Späte Rettung für einen Erben des Hieronymus Bosch’, Museum and the city. Blog der staatlichen Museen zu Berlin, 2016, <http://blog.smb.museum/spaete-rettung-fuer-einen-erben-des-hieronymus-bosch>, geraadpleegd 19-04-2019; Lorenz 2016, pp. 86 en 88 noot 9. Dendrochronologisch onderzoek werd uitgevoerd door Peter Klein (01-03-2015).
- 209 Lorenz 2016, p. 85.

- 210 Melssen 1977, p. 99.
- 211 Melssen 1977, pp. 103, 104.
- 212 Lorenz 2016, pp. 85, 86, 100-103.
- 213 Kopie naar Jheronimus Bosch, *Verzoeking van de heilige Antonius de Grote van Egypte*, ca. 1500-1550, olieverf op eiken paneel, 71 x 88 cm, Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. nr. 25; Kopie naar Jheronimus Bosch *Verzoeking van Sint Antonius* ca. 1575-1600, olieverf op eiken paneel, 60,33 x 48,90 cm, Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, The Clowes Fund, inv. nr. 2020.1; zie ook: Kemperdick 2016, pp. 7-23; Van den Brink 2020, pp. 259-261.
- 214 Melssen 1977, pp. 133-137 Bijlage VI: Tekst van het adelsdiploma ten name van de broers en neven Pilgram 1577.
- 215 Melssen 1977, p. 134.
- 216 Melssen 1977, pp. 100, 101. Melssen maakt tevens melding van een grafzerk met het Pelgrom wapen in de Grote Kerk in Breda, helaas is de tekst daarvan onleesbaar.
- 217 BHIC, ILVB, Rekeningen 1480-1481, inv. nr. 121, fol. 124v: "Meester Henrick Pelgrom"; BHIC, ILVB, Rekeningen 1559-1560, inv. nr. 133, fol. 457v: "Frans meester Henrick Pelgrom sone"(doodschuld betaald na de dood).
- 218 Van Schijndel 1959, pp. 102, 119, 121, 122; Melssen 1977, pp. 113, 115: Henrick Fransz. Pelgrom (†1587), handelaar te Antwerpen en op Neurenberg, werd begraven in de Minderbroederskerk. Zijn beide echtgenotes, Besselken Robbens en Kathelijnn Tielmans werden in 's-Hertogenbosch geboren. Jan Fransz. Pelgrom (†1592), koopman, trouwde driemaal, in de Sint-Jakobskerk en de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Antwerpen. In ieder geval zijn eerste vrouw, Grietken van Schijndel, was afkomstig uit een Bossche familie.
- 219 Zie ook: Kuyter 2000, pp. 425-433.
- 220 Melssen 1977, pp. 111, 112; Van den Bichelaer 1998, nr. 309; Graas 1990, pp. 542-545.
- 221 Pilz 1952, pp. 60, 61; Lorenz 2016, p. 85.
- 222 Roosbroeck 1968, p. 187; Lorenz 2016, p. 85.
- 223 Lorenz 2016, pp. 85, 86; Nicolas Neufchatel, *Portret van Henrick Pelgrom*, 1561, olieverf op doek, 180,5 x 94 cm, Boedapest: Szépművészeti Múzeum, inv. nr. 346 en *Portret van Margaretha van Merthen*, 1561, olieverf op doek, 180,5 x 94 cm, Boedapest: Szépművészeti Múzeum, inv. nr. 348.
- 224 Melssen 1977, Bijlage II; Trechsel 1736, p. 260 "Über dem Schild stehet ein gecrönter offner Helm (...) ist zu lesen: 'Erbar Hainrich Pilgrum von Herzogenpusch'(...)"; Melssen 1977, Bijlage III; Trechsel 1736, p. 424: "quadrirten Wappenschild, mit einem gecrönten offnen Helm vorzeiget (...) stehet umher 'des Erbarn Gerhard Pilgrum von Herzogenbusch (...)'".
- 225 Lorenz 2016, pp. 85, 86.
- 226 Roosbroeck 1968, pp. 189-190.
- 227 Van Dijk 1996, p. 65.
- 228 Pilz 1952, p. 61; Melssen 1977, pp. 116- 120.
- 229 Van Schijndel 1959, p. 121; Melssen 1977, pp. 101, 116; Lorenz 2016, pp. 85-86.
- 230 Lorenz 2016, p. 85.
- 231 Kemperdick 2016, p. 19.



4

Een terugblik: het burgerdevotieportret door Jheronimus Bosch

147

In het eerste hoofdstuk werden het burgerdevotieportret en de algemene kenmerken daarvan geïntroduceerd. In de daaropvolgende hoofdstukken bekeken we de werken van Jheronimus Bosch die devotieportretten en/of wapenschilden bevatten. De opdrachtgevers en vroege eigenaren daarvan waren hooggeplaatste burgers. In de volgende paragrafen worden de besproken werken van Jheronimus Bosch in de context van het genre van het burgerdevotieportret geplaatst. De nadruk ligt op de vraag in hoeverre de schilderijen van Bosch aansluiten bij de algemene kenmerken van het genre danwel daarvan afwijken. Een aandachtspunt daarbij is hoe de geportretteerde, die in de meeste gevallen de opdrachtgever is, hierdoor gekarakteriseerd wordt.

4.1 Functies

Kunstwerken met devotieportretten verenigen verschillende functies zich in: de schilderijen van Jheronimus Bosch vormen daarop geen uitzondering. Wel zijn er tussen de diverse werken van de schilder onderlinge verschillen te constateren wat betreft deze functies. Terwijl alle werken van Bosch met devotieportretten de memorie van de geportretteerden dienen, is deze functie bij de *Ecce Homo* (Frankfurt) wellicht het sterkst. Daarbij moet worden aangemerkt dat grote delen van deze portretten verdwenen zijn, en de aanwezigheid van statusattributen zoals insignes, kostbare gebedsnoeren en gebedenboeken niet uitgesloten kan worden. De oranten worden in dit werk door de toepassing van tekst betrokken bij de passie-scène. Deze benadrukt sterk de devotie van de familie. Tevens zou beargumenteerd kunnen worden dat een dergelijke presentatie van religieuze toewijding ook deel kan uitmaken van de sociale status.

Jheronimus Bosch, *Aanbidding door de koningen*, detail, ca. 1491-1498, olieverf op eiken paneel, binnenzijde linkerluik, 138 × 33 cm, Madrid: Museo Nacional del Prado, inv. nr. Po2048.

De meest complexe verhouding tussen de functies van de devotieportretten is te zien in de *Aanbidding door de koningen* (Madrid). Het werk was een memoriestuk voor de familie Scheyfve. Het functioneerde waarschijnlijk in eerste instantie als epitaaf voor Claus Scheyfve en vervolgens voor de overige familieleden. Claus is afgebeeld op de buitenzijde, samen met zijn kleinzoon: hun portretten springen door het gebruik van kleur direct in het oog. Met betrekking tot de binnenzijde bevat de voorstelling vele religieuze en theologische betekenissen en verwijzingen. De inhoud van de afbeelding speelt hier een zodanig grote rol dat deze tevens beschouwd kan worden als uitdrukking van de intellectuele status, geloofsovertuiging en capaciteiten van de opdrachtgever. Ook de *Ecce Homo* in Boston bevat expliciete aanwijzingen voor de sociale status, met name middels de verwijzingen naar de Lieve Vrouwe Broederschap. De inhoud van het werk en de gebruikte beeldtaal zijn echter veel minder gecompliceerd dan die van de *Aanbidding door de koningen*. Het werk in Boston betreft een samengesteld triptiek dat bovendien door de werkplaats werd uitgevoerd. Deze opdrachtgevers stelden klaarblijkelijk andere eisen aan het kunstwerk, en in dit geval zal vooral de memorie-functie centraal hebben gestaan.

Een ingewikkeld verloop van keuzes is zichtbaar in *Johannes de Doper*. Aanvankelijk werd het devotieportret op een zodanig dominante wijze geplaatst dat de orant centraal stond in het werk. Vervolgens werd het portret in zijn geheel aan het gezicht onttrokken. Als de verhulling niet de keuze was van de opdrachtgever zelf, is het duidelijk dat hij zich met het portret nadrukkelijk wilde presenteren aan de toeschouwers. Als het verhullen wel gebeurde op verzoek van de geportretteerde betekent dit juist dat hij afstand nam van zijn eerdere wens. Bovendien was de consequentie dat het werk zonder portret niet meer fungeerde voor persoonlijke devotie of als een memoriestuk. De *Calvarie met schenker* laat een betere balans zien tussen de diverse functies. Ook hier is de orant een centrale figuur en net als in de *Ecce Homo*

(Frankfurt) maakt de orant deel uit van de religieuze scene. Dat zijn aanwezigheid niet zo overheersend is als in de *Johannes de Doper* is het gevolg van een afgestemde compositie. Daarbij worden de figuren evenals de omgeving gekenmerkt door verstillings, en gaat de blik van de toeschouwer allereerst naar de gestorven Christus. Niettemin is de kleding van de orant dermate uitgesproken dat deze de positie van de man sterk onderstreept. Gedurende een periode was het devotieportret overschilderd en werd het werk enkel een Calvarievoorstelling; dit zal een verstoorde balans binnen de compositie hebben opgeleverd.

Niet als bij de *Johannes de Doper* verloor ook de *Sint-Wilgefortstriptiek* door de verwijdering van de portretten de aanvankelijke functie van memoriestuk. Het is bij dit laatste werk niet aannemelijk dat de vervangende afbeeldingen werden aangebracht op initiatief van de oorspronkelijke opdrachtgever(s). De overschilderingen liggen, meer dan bij de *Johannes de Doper*, in de lijn van aanpassingen bedoeld om het werk een andere functie te geven of om het aan te passen aan een nieuwe locatie. Met betrekking tot de portretten; het is aannemelijk dat er een relatie is tussen de professionele werkzaamheden van de mannen, de keuze van het onderwerp en de representatie. In het geval van dit werk waren daarmee de functies van memorie en representatie nauw met elkaar verweven.

Of de oranten nu aan het zicht onttrokken werden of niet, uiteindelijk raakte in de loop van de eeuwen bij de meerderheid van de devotieportretten de identiteit van de geportretteerden verloren. Bij deze werken raakten de devotieportretten de functies van zowel memorie als representatie kwijt. De belangrijkste betekenis van de schilderijen werd – en is – dat zij objecten met een artistieke betekenis en waarde zijn. Dat betekent echter niet dat de devotionele waarde van de religieuze scène verdwijnt of dat de rol van de portretten binnen de compositie vermindert. De aanwezigheid van oranten was medebepalend voor de opzet van de voorstelling; dit is onafhankelijk van een bekende identiteit en geldt zelfs nadat zij aan het oog werden onttrokken. Zo bracht bij de *Ecce Homo* (Frankfurt) de restauratie van alleen de portretfragmenten al de balans binnen het werk terug. Ook een van de eigenaren van de *Calvarie met schenker* kwam tot de conclusie dat het werk gebaat was bij de aanwezigheid van de orant, en liet deze weer zichtbaar maken. Uiteraard heeft de identificatie van de portretten van de families Scheyfve, De Gramme, Van Os en Van Langel voor de triptieken een grote toegevoegde waarde. In zekere zin functioneren deze werken daarmee opnieuw als memoriestukken, en bovendien verschaffen zij veel inzicht – over de opdrachtgevers en de werkpraktijk van Jheronimus Bosch.

4.2 Plaatsing

Jheronimus Bosch volgde bij de plaatsing van de geportretteerden de traditionele volgorde. De familieleden zijn naar geslacht en naar leeftijd geordend. Over de relatie tussen de geportretteerden op de *Sint-Wilgefortstriptiek* is weinig bekend, maar er is geen reden om aan te nemen dat Bosch hier afweek van de traditie. De man aan de dexterzijde zal daarom ouder zijn geweest dan wel een hogere sociale positie hebben ingenomen dan zijn medegeportretteerde.

Binnen het genre van het devotieportret worden enkele mannelijke oranten zowel aan de dexter- als aan sinisterzijde afgebeeld. Ook bij Bosch komen beide varianten voor. De man op de *Calvarie met schenker* heeft zich laten afbeelden aan de sinisterzijde, terwijl de oranten op de *Johannes de Doper* en het portret in de ondertekening op het *Laatste Oordeel* (Wenen) aan de dexterzijde knielen. Dat deze opdrachtgevers voor de voorkeurspositie kozen is een gevolg van de compositie en het onderwerp. In hoeverre deze plaatsing ook een expressie is van een prominente status die zij wilden uitdrukken is moeilijk in te schatten. Zo is er bij *Johannes de Doper* de mogelijkheid dat er een pendantportret gepland was, wat zijn positie minder uitzonderlijk zou maken. De oranten op devotieportretten worden in veel gevallen begeleid door hun patroonheiligen. Bij de schilderijen van Jheronimus Bosch ontbreken deze heiligen soms wanneer de portretten in een specifiek religieus narratief geplaatst zijn. Dit is het geval bij de *Ecce Homo* (Frankfurt) en de Gregoriusmis op de buitenzijde van de *Aanbidding door de koningen* (Madrid). In de beeldtraditie van *Ecce Homo* scènes met devotieportretten lijken beschermheiligen alleen voor te komen wanneer de oranten op de luiken zijn afgebeeld. Bij het onderwerp van de Gregoriusmis worden vaker heiligen in de scène opgenomen: de enscenering leent zich daar beter voor. De opdrachtgevers van de *Wilgefortistriptiek* wilden hun relatie met Wilgefortis centraal stellen; hun patroonheiligen waren misschien op de buitenzijden van de triptiek afgebeeld.

Een andere keuze waarbij de opdrachtgever hoogstwaarschijnlijk de beslissende stem had betrof die van het formaat van de portretten. De devotieportretten op zowel de *Ecce Homo* in Frankfurt als op de *Ecce Homo* in Boston zijn kleiner dan de religieuze figuren. Daarentegen zijn de oranten op de *Sint-Wilgefortistriptiek* juist op een groter formaat afgebeeld dan de overige personages. De overige devotieportretten door Bosch zijn op dezelfde schaal weergegeven als de andere aanwezige personages op de werken. Het betreft hier zowel oranten die op de luiken zijn

afgebeeld als geportretteerden die de ruimte delen met heiligen. De gebruikelijke keuze in de Nederlanden in de tijd van Bosch was om alle figuren op dezelfde schaal af te beelden, maar er bestaan voldoende uitzonderingen op de regel die aanduiden dat dit een persoonlijke voorkeur van de opdrachtgever was.¹

De werken van Bosch laten een brede variëteit zien met betrekking tot de betrokkenheid van de oranten bij de centrale scène. Deze loopt uiteen van een directe rol, zoals de presentatie van de man in de *Calvarie met schenker*, tot aan een afstandelijke aanwezigheid op de luiken zoals in de *Sint-Wilgefortstriptiek*. Er zijn verscheidene redenen denkbaar die de keuze voor meer afstand tot de religieuze scène motiveerden. Naast de functie van het betreffende werk spelen ook factoren als bescheidenheid, decorum of smaak een rol. Maar ook de combinatie van beide wijzen van representatie komt voor bij Bosch. Op de *Aanbidding door de koningen* zijn de oranten (net als op de *Sint-Wilgefortstriptiek*) op de binnenzijden op de luiken geplaatst, in een open landschap dat vergelijkbaar is met dat op het middenpaneel. Daarentegen maken de figuren op de buitenzijde deel uit van de scène, ook al zijn zij daarbinnen nadrukkelijk te onderscheiden, vooral door het gebruik van kleur. De opdrachtgever wenste hier enige afstand tussen de religieuze scène op de binnenzijde en de portretten. Andere opdrachtgevers hielden daar een andere mening op na, getuige de *Calvarie met schenker* en de *Ecce Homo* (Frankfurt). De triptiek *Ecce Homo* (Boston) neemt daarbij een tussenpositie in. Op de binnenzijde zijn de portretten aan weerszijden van de scène geplaatst, waar zij geen visuele relatie mee hebben. De oranten op de buitenzijden knielen in een interieur. De veelheid aan ruimtes is het gevolg van de samengestelde constructie, waarbij zowel smaak en praktische noodzaak een rol speelden.

4.3 Landschap

Het gebruik van het landschap is een goed voorbeeld van hoe de heersende smaak en de eigen beeldtaal van de schilder elkaar konden ontmoeten. In veel van de werken van Jheronimus Bosch zijn wijde landschappen met verre uitzichten te zien. Deze horen soms bij het onderwerp, zoals de Hof van Eden, en soms vervullen zij een symbolische functie.² Het groene landschap bij het devotieportret is door kunsthistorici wel beschreven als een weergave van een idyllische wereld.³ De landelijke achtergronden in Bosch' schilderijen met devotieportretten zijn, in vergelijking met zijn andere werken, inderdaad overwegend groen en

ogenschijnlijk vredig. Tevens integreerde Bosch gestandaardiseerde motieven in zijn landschappen, zoals zwanen, hoeves en duiventillen.⁴ Het is daarbij aannemelijk dat deze beeldelementen ook bij Bosch de bekende betekenis droegen. Echter, binnen deze visuele context van heersende smaken voegde Bosch zijn kenmerkende beeldtaal en symboliek toe; aanpassingen die vooral ook inhoudelijke consequenties hadden. Met uitzondering van de *Calvarie met schenker* en de *Ecce Homo* (Boston) veranderen vreemde rotsformaties, fantasieplanten en verontrustende scènes het landschap van ogenschijnlijk idyllisch naar onberekenbaar. De generaliserende aanname dat de natuurlijke achtergrond sociale ambities en/of een harmonieus familieleven zou verbeelden lijkt dan ook niet van toepassing op de devotieportretten van Bosch. We kunnen er niettemin van uitgaan dat Bosch en zijn opdrachtgevers goed op de hoogte waren van de gebruikelijke inhoudelijke invullingen van de motieven en dat zij bewust een spel speelden met contrasterende betekenissen. Door deze eigen invulling vond de kunstenaar een balans tussen een algemene artistieke tendens en toepassing daarvan binnen zijn eigen stijl. Reageerde Bosch hiermee op de wensen van zijn opdrachtgevers of hadden beide partijen een voorkeur voor een meer gelaagde interpretatie van de heersende smaak? Het geheel ontbreken van dissonante elementen in het landschap in de *Calvarie met Schenker* doet vermoeden dat een dergelijke invulling inderdaad in overleg met de opdrachtgever gebeurde. Daarnaast valt het op dat het landschap op de binnenzijde van de luiken van de *Ecce Homo* (Boston) veel minder details, nuances en betekenisdragende motieven bevat dan de schilderijen van Bosch zelf. De (invulling van de) achtergrond is dan ook een belangrijk beeldelement binnen de stijl van Jheronimus Bosch en speelt in veel van de werken binnen zijn kernoeuvre letterlijk een rol van betekenis.

4.4 Uiterlijke weergave

Starende orant

Een van de meest kenmerkende eigenschappen van het devotieportret is het expressieloze gelaat van de orant. Er zijn bijna geen uitzonderingen op deze traditie te vinden en het is daarom niet verrassend dat ook de door Bosch geportretteerde mannen en vrouwen op deze wijze zijn weergegeven. Deze traditie van representatie is verfijnder en gevarieerder dan zij op het eerste gezicht lijkt, en veel details ervan zullen de moderne toeschouwer ongetwijfeld ontgaan. Twee van deze 'deeltradities' zijn ook door Bosch gebruikt: de subtiele zij- of opwaarts gerichte blik van

oranten afgebeeld bij de Gregoriusmis en een afwijkende, meer dynamische, houding bij de portrettering van jonge kinderen.

In de tijd van Bosch werd de individuele religieuze beleving steeds betekenisvoller en de opkomst van het burgerdevotieportret kan gezien worden als een exponent van deze ontwikkeling.⁵

Over het algemeen wordt aangenomen dat met de ‘starende orant’ de meditatieve toestand van de geportretteerde wordt verbeeld, een innerlijke en persoonlijke ervaring van devotie. Dit komt duidelijk naar voren bij de *Calvarie met schenker*; de presentatie van de geportretteerde speelt een centrale rol in het werk. Bosch heeft daarnaast ook expliciete visioenen en manifestaties geschilderd: op respectievelijk *Johannes de Evangelist op Patmos* en, op de buitenzijde van de *Aanbidding door de koningen*, de Gregoriusmis. Deze figuren, evenals onder andere sint Hieronymus, waren inspirerende voorbeelden voor devote leken. In het geval van de Gregoriusmis op de *Aanbidding door de koningen* wordt dit wonder als het ware bijgewoond door de geportretteerde leden van de familie Scheyfve. Of dit als een voorstelling van een innerlijke mediatie geïnterpreteerd moet worden is niet duidelijk; dit is in alle gevallen waar meer dan één orant is afgebeeld lastig. De aanwezigheid van de oranten is meer waarschijnlijk een expressie van de algemene devotie van afgebeelde familie. Ook bij de knielende familieleden op de *Ecce Homo* (Frankfurt) zal de verbeelding van een dergelijke gedeelde religieuze beleving het geval zijn.

De starende blik roept veel vragen op, maar voor de eigentijdse beschouwer moet de betekenis duidelijk zijn geweest; het is tenslotte een van de belangrijkste kenmerken van deze portretten.

Kleding

De uiterlijke presentatie van personen als medium voor de uitdrukking van sociale positie en status was van groot belang in de Middeleeuwen en Vroegmoderne tijd.⁶ Dat geldt evenzeer voor de representatie van dit uiterlijk op kunstvoorwerpen. Kostuums en de eventuele bijbehorende attributen, zoals handschoenen of wapens, waren voor de eigentijdse beschouwers duidelijke indicaties voor de plaats in de samenleving.⁷ We kunnen er daarom zeker van zijn dat de opdrachtgevers de kostuums voor hun devotieportretten zorgvuldig kozen. Het belang dat Bosch’ opdrachtgevers aan hun geschilderde voorkomen hechtten wordt duidelijk door de veranderingen die daarin werden aangebracht

gedurende het schilderproces. Dit geldt ondermeer voor de kostuumveranderingen in de *Sint-Wilgefortstriptiek* en de *Aanbidding door de koningen* (Madrid).

De door Bosch afgebeelde kledingstijlen werden strak gedictreed door het decorum zoals dat gold voor de burgerelite. Bovendien vereiste het religieuze karakter van de kunstwerken een zekere mate van ingetogenheid in de verschijning. Een uitgebreid vertoon van rijkdom en luxe via het kostuum, zoals in het geval van de eerder genoemde anonieme devotieportretten van Joris Sampson en Engelke Coolen, is eerder uitzondering dan regel (afb. 8).⁸ De variaties binnen de kledingstijlen weergegeven door Bosch zijn subtiel. Binnen de groep van zijn opdrachtgevers was wel enig standsverschil, maar uiteindelijk maakten allen deel uit van dezelfde sociale klasse. Dat geldt niet alleen voor de portretten door Bosch; binnen het genre van het devotieportret zijn er over het algemeen sterke overeenkomsten tussen de kostuumrepresentaties van burgers.

Een aspect van de portrettering waar Bosch opvallend consequent in is, is dat zijn mannelijke oranten altijd een hoofddeksel dragen. Dit wijkt af van de meerderheid van de vroegnederlandse devotieportretten, waarop mannen meestal blootshoofds zijn afgebeeld. Ook aan de man op het linkerluik van de *Wilgefortstriptiek*, die aanvankelijk geen hoofddeksel droeg, werd in een later stadium een bonnet toegevoegd. Devotieportretten waarop de oranten een hoofddeksel dragen zijn allesbehalve uitzonderlijk, maar de consistentie van Bosch is hier wel opmerkelijk. Dit zal te maken hebben gehad met een persoonlijke voorkeur van de geportretteerden, maar Bosch had hierin mogelijk wel een sturende hand.

Zeker vergeleken met contemporaine schilders lijkt Jheronimus Bosch weinig belangstelling te hebben gehad voor een gedetailleerde en realistische weergave van eigentijdse kostuums, stoftexturen, patronen en constructies. Het geroemde natuurgetrouwe realisme van de vroegnederlandse schilders was geen ambitie die hij nastreefde. Dat geldt ook voor de weergave van de eigentijdse geportretteerden. Bij de bestudering van zijn werk is het meestal onmogelijk te achterhalen hoe het kostuum precies is samengesteld, gelaagd of bevestigd. Met betrekking tot Bosch’ weergave van herders, boeren en andere figuranten geldt in grote lijnen hetzelfde als bij de devotieportretten. Hun uitdossing werd hoogstwaarschijnlijk voor een groot deel gebaseerd op bestaande kleding, maar is zonder veel detaillering weergegeven. De kostuums gedragen door heiligen in Bosch’ schilderijen zijn

van een bescheiden eenvoud. Over het algemeen zijn deze monochroom van kleur en de weegaven suggereren materialen als linnen en wol. De uitzonderingen daarop zijn sint Catharina (*Ecce Homo* Boston) en sint Wilgefortis, die gekleed gaan in kostbare, gedecoreerde kleding. Daarbij moet aangetekend worden dat Wilgefortis volgens de legende een prinses was. Bij de afbeelding van wereldse heersers en edelen hanteert Bosch veelal een andere aanpak: deze kostuums zijn vaak deels of volledig imaginair. Bosch besteedde veel aandacht aan de uitvoerige en fantasierijke decoraties van de kostuums, met name in de *Aanbidding door de koningen*. Vooral op de *Sint-Wilgefortisstriptiek* hanteert Bosch een wat meer realistische weergave van textiel. Op dit werk zijn voorbeelden te zien van brokaat, damast en zijden stoffen, die vooral herkenbaar zijn aan de patronen. De dragers van deze kleding zijn zelden rechtgeaarde figuren en hun kostbare uitdossingen zijn waarschijnlijk een verwijzing naar hun hang naar wereldse genoegens en ondeugden.

Bij de analyse van kleding moet voorzichtig te werk gegaan worden. De weergave van kleding in beeldende kunst is nooit een spiegeling van het dagelijkse leven. Het kostuum maakt deel uit van een zorgvuldig gestructureerd beeld, bedoeld om een specifieke boodschap te communiceren. Philipp Zitzlsprenger heeft benadrukt dat kledingstukken niet altijd samenvallen met de historische mode, maar als insignia kunnen zijn bedoeld.⁹ Een voorbeeld daarvan is de kaproen van Franco van Langel, afgebeeld op de *Ecce Homo* (Boston). Hij draagt deze op een wijze die toen al gedateerd was, maar ongetwijfeld verwijst naar de wijze waarop deze werd gedragen tijdens de bijeenkomsten van de Lieve Vrouwe Broederschap.

Ook met betrekking tot kostuums is Bosch een schilder van de suggestie, het imaginaire en het symbolische; daar ligt zijn kracht. Dit was uiteraard bekend bij zijn opdrachtgevers, die klaarblijkelijk de voorkeur gaven aan deze benadering en niet aan een gedetailleerde zelfrepresentatie. Juist omdat Bosch weinig aandacht aan de specifieke kostuumdetails van zijn oranten besteedde, vallen de wijzigingen in hun kleding op. Het is hierbij dan ook aannemelijk dat deze op initiatief en aanwijzing van de opdrachtgevers gebeurden: deze zullen daar meer nadrukkelijk gedacht en wensen over hebben gehad dan de kunstenaar. Ook de aanwezigheid van bijzonder gedetailleerde of specifieke patronen zal het resultaat zijn geweest van de betrokkenheid van de opdrachtgever. Portretten vereisen tenslotte voor hun functioneren een zekere mate van realisme, niet in de laatste plaats in verband met de herkenning. De weergave van kostbare stoffen op

de *Aanbidding door de koningen* (Madrid), en mogelijk ook op de *Sint-Wilgefortisstriptiek* maakte deel uit van de identiteit en zelfrepresentatie van de geportretteerden.

4.5 Verborgene portretten

Binnen de context van de werken van Bosch met devotieportretten is het interessant om kort stil te staan bij de mogelijkheid van andersoortige portrettering. Ook bij schilderijen zonder devotieportretten bestaat er de mogelijkheid van aanwezige verborgen portretten, meestal aangeduid met de termen crypto-portret of portrait historié. Met betrekking tot de Late Middeleeuwen en de Vroegmoderne periode worden deze portretten gedefinieerd als representaties van eigentijdse personen in een bijbels of historisch narratief. Deze portretten zijn meestal geïntegreerd in religieuze kunstwerken.¹⁰ In het werk van Bosch is een aantal personen afgebeeld waarvan de gelaatstreken sterker geïndividualiseerd zijn dan die van de andere figuren. Deze uitspraak wil overigens niet suggereren dat bij elk gelaat met meer detaillering moet worden aangenomen dat het een portret betreft.

In deze paragraaf worden beknopt twee soorten van verborgen portretten besproken: mogelijke zelfportretten van Bosch en portretten van zijn tijdgenoten. In beide gevallen is de term portrait historié van toepassing, uitgaande van het criterium dat de geportretteerde niet als zichzelf, maar als een personage in een narratief is afgebeeld.¹¹ De drie voornaamste figuren die herhaaldelijk zijn beschreven als mogelijke zelfportretten zijn de boommens op de *Tuin der Lusten*, het bebrilde figuurtje op *Johannes op Patmos* en de man met de blauwe hoofddoek op het linkerluik van de *Antoniusstriptiek* (Lissabon).¹² Deze suggesties zijn echter alle hypothetisch en de afbeeldingen kunnen evengoed representaties zijn van andere personen, bestaand dan wel fictief.¹³ De meest in het oog springende geïndividualiseerde gelaatstreken bij overige figuren zijn die van de beulsknecht met de halsband met metalen punten op de *Doornenkroning van Christus* (Londen), de zwarte koning op de *Aanbidding door de koningen* (Madrid) en de figuur van de *Landloper* (Rotterdam en Madrid).¹⁴ Wat hierbij opvalt is dat deze representaties evenzeer of zelfs meer geïndividualiseerd lijken dan de eigenlijke (devotie)portretten door Bosch. Daarbij moet worden opgemerkt dat op weinig van Bosch' devotieportretten de gelaatstreken goed bewaard gebleven. Alleen op de *Aanbidding door de koningen* (Madrid) zijn de gezichten van de geportretteerden in een goede conditie. Bovendien is de individua-

lisering beperkt tot de mannelijke portretten; die van de vrouwen is – zoals gebruikelijk in deze periode – in hoge mate gestandaardiseerd. Het is niettemin niet ondenkbaar dat juist vanwege hun verborgenheid de trekken op de portraits historiés minder aan idealisering of standaardisering onderhevig waren dan devotieportretten. Bij het devotieportret waren er tenslotte meerdere referenties beschikbaar voor het bepalen van de identiteit van de geportretteerde, terwijl dit bij het portrait historié vooral aan de hand van de gelijkenis moest gebeuren. Dat het inderdaad voorkwam dat opdrachtgevers zich lieten afbeelden in portraits historiés is waarschijnlijk te zien in het *Passietriptiek met Albrecht Adriaensz. van Adrichem* (1515-1520) van Jan Mostaert. Verondersteld wordt dat in dit werk de vrouwelijke opdrachtgeefster als Veronica is geportretteerd.¹⁵ Een representatie door Jheronimus Bosch die door verscheidene auteurs werd geïdentificeerd als een portrait historié is de heilige op de buitenzijde van het rechterluik van *Het Laatste Oordeel* (Wenen). Dit werk is lange tijd geassocieerd met de gedocumenteerde aanbeting door Filips de Schone voor een *Laatste Oordeel*. Op basis daarvan ging men ervan uit dat hier sint Bavo was afgebeeld, in een hoedanigheid als patroonheilige van de Nederlanden. De relatie tussen het portret van de heilige en Filips de Schone leek voor de hand te liggen en meerdere auteurs constateerden dan ook een fysieke gelijkenis tussen beiden.¹⁶ Koldewey heeft echter betoogd dat het hier niet om sint Bavo, maar om sint Hippolytus gaat.¹⁷ Recent onderzoek heeft deze suggestie bevestigd en de aanname dat het hier tevens om een portrait historié van Filips de Schone gaat kan niet langer stand houden.

4.6 Opdrachtgevers

Smaak en stijl

Devotieportretten waren belangrijke producten; zij werden uitgevoerd door alle gerenommeerde kunstenaars en waren in veel gevallen kostbare objecten. De grote variëteit die de schilderijen vertonen wordt grotendeels veroorzaakt doordat kunstenaars reageerden op specifieke wensen van de opdrachtgever. Ondanks de aanname van een aantal auteurs dat de portretten al vrij snel onderhevig waren aan standaardisering, is het juist deze diversiteit die getuigt van de grote religieuze en persoonlijke betekenis die de werken hadden voor de opdrachtgevers. De conclusie is dan ook dat de aanwezigheid van de devotieportretten meer inhoudt dan slechts een traditionele uiting van devotie; zij voegen een betekenislaag toe aan de schilderijen. Binnen het oeuvre van

Jheronimus Bosch beantwoorden de portretten zeker niet alle vragen die de werken waarop deze voorkomen oproepen. Wel maken zij duidelijk welk deel van de bevolking zich tot Bosch richtte voor hun representaties en waar deze schilderijen in eerste instantie voor bedoeld waren. Daarnaast laten de portretten zien hoe groepen opdrachtgevers elkaar beïnvloeden en artistieke verschuivingen veroorzaken: een visuele invulling van gedrag zoals dat beschreven is door de moderne theoretici als Bourdieu en Henning. Voorbeelden van deze smaakontwikkeling zijn de plaatsing van de portretten, gebruik van het landschap en de strikte handhaving van het burgerdecorum in de persoonlijke representatie.

Smaak en stijl zijn complexe begrippen, waarbij allerlei factoren op elkaar inwerken. Een schilder als Jheronimus Bosch initieerde vernieuwing terwijl hij tegelijkertijd traditie volgde. Deze traditie is met name goed zichtbaar in de devotieportretten. Deze behoudende benadering is geen gevolg van een gebrek aan interesse van de opdrachtgevers in hun portrettering, maar juist van het belang dat zij eraan hechtten. De zelfrepresentatie van de burger, vooral als deze in een semipublieke ruimte geplaatst was, diende binnen het kader van het decorum te blijven. Daarbinnen was er ruimte voor persoonlijke keuzen en variaties in artistieke stijl. Dit uit zich bij de werken van Bosch onder andere in de sterk uiteenlopende contexten waarbinnen de devotieportretten geplaatst zijn. Bovendien laten de portretten zelf evenveel overeenkomsten als verschillen zien: reflecties van beslissingen van zowel de schilder als de opdrachtgever.¹⁸

Stedelijke elite als kunstliefhebbers

De geportretteerden besproken in de twee voorafgaande hoofdstukken maakten allen deel uit van de stedelijke burgerelite. Daarbinnen is een gradatie in aanzien; variërend van een Bossche stadssecretaris tot aan de Antwerpse elite die de status van de lagere adel benaderde. Een uitzondering daarbij is de *Calvarie met schenker* die waarschijnlijk in militaire kringen geplaatst moet worden. Echter, ook zijn portret volgt alle regels van het burgerdevotieportret en we kunnen daarom aannemen dat hij een vergelijkbare positie innam.

De stedelijke opdrachtgevers van Jheronimus Bosch waren goed gesitueerd en welvarend. Toch waren hun portretten niet ingebed in een weergave van luxe maar gaven zij de voorkeur aan kunstwerken waarbij de inhoud voorop stond. Uiteraard betrof het hier hoe dan ook kostbare schilderwerken van formaat, uitgevoerd door een kunstenaar van naam. Deze schilder maakte

afwijkende en vernieuwde keuzes, ook in werken met devotieportretten. Uit het feit dat deze opdrachtgevers Jheronimus Bosch wisten te vinden en hem inschakelden voor aanzienlijke representatieve werken blijkt dat zij goed geïnformeerd waren op artistiek gebied. Zij waren hoogopgeleid en namen vooraanstaande posities in binnen de samenleving. Derhalve konden deze opdrachtgevers het zich veroorloven om dergelijke werken, met een mogelijk precaire benadering van het onderwerp, te bestellen. De rol van de portretten in de werken van Bosch is lang door de kunstgeschiedenis genegeerd als zijnde traditioneel en daarom minder relevant. Dat is echter niet het geval; zij dragen dezelfde boodschap uit als de rest van het werk, maar behoedzamer. De portretten hadden tenslotte hun eigen functies, waarvan de memorie het belangrijkste was, en waren bovendien een persoonlijke representatie. Als de schilderijen eenmaal voltooid en toegankelijk waren, was de weg geopend voor navolging. De werken werden klaarblijkelijk belangwekkend en mogelijk zelfs spannend gevonden, gezien de vele kopieën, versies van en varianten op het werk van Bosch. Aan deze kopieën en navolgingen werden echter zelden nieuwe devotieportretten van burgers toegevoegd. Dat lag anders in het geval waarbij de opdrachtgever en/of de geportretteerde een clericus was. Werken van navolgers van Bosch met devotieportretten van geestelijken komen in het volgende hoofdstuk aan de orde.

Een werk als de *Aanbidding door de koningen* (Madrid) was qua omvang en kwaliteit een aanzienlijke opdracht. Hieruit blijkt dat Bosch al voor 1500 een behoorlijke reputatie had opgebouwd bij opdrachtgevers buiten zijn geboortestad, in ieder geval in Antwerpen. Een andere besproken groep eigenaren van werk van Bosch en/of navolgers die in Antwerpen gevestigd was bezaten schilderijen zonder devotieportretten. Het is interessant dat de wortels van de families Van der Voirt-Van Driel, De Haro-Pijnappel, Vezelaer en Pelgrom in 's-Hertogenbosch lagen. De betekenis die het werk van Jheronimus Bosch voor hen had zal ongetwijfeld voor een groot deel door de stad van herkomst zijn bepaald. Dit geeft een diepere betekenis aan het toponiem waarmee de schilder signeerde; het geeft ook aan dat deze kunstenaar voor velen de stad 's-Hertogenbosch vertegenwoordigde.

Intacte portretten

In de vorige hoofdstukken zijn verscheidene overschilderde devotieportretten besproken en werden suggesties gedaan voor de redenen van deze aanpassingen. Een minstens zo boeiende vraag is waarom devotieportretten in de werken van Bosch in een aantal gevallen *niet* overschilderd werden. Schilderijen met de-

votieportretten zijn vaak werken van hoge kwaliteit en daarmee objecten met een hoge waarde. Bosch' devotieportretten werden veelal besteld door burgers uit (de omgeving van) 's-Hertogenbosch en Antwerpen. De liefhebbers van zijn werk in de eerste decennia van de zestiende eeuw maakten daarentegen deel uit van de allerhoogste regionen van de samenleving.

Deze nieuwe eigenaren van de schilderijen lieten de devotieportretten van de opdrachtgevers vaak niet aanpassen of overschilderen. De *Aanbidding door de koningen* (Madrid) bijvoorbeeld, kwam mogelijk al zo vroeg als 1549 in het bezit van koning Filips II, maar de portretten bleven intact.¹⁹ Ook de portretten op de *Ecce Homo* (Boston) bleven behouden. Deze keuze was niet gebaseerd op de memoriefunctie, aangezien het hoogst onwaarschijnlijk is dat de nieuwe bezitters enige relatie hadden met de geportretteerden. De meest voor de hand liggende reden is dan dat de eigenaren en verzamelaars de werken, in hun geheel, waardeerden als kunstobject. Het was bovendien niet ongebruikelijk dat afbeeldingen van onbekende personen (devotieportretten en individuele portretten) deel uitmaakten van de kunstcollecties van de adellijke elite, zelfs als de afgebeelden duidelijk burgers waren. De inventaris uit 1516 van de collectie van Margaretha van Oostenrijk bijvoorbeeld, vermeldt een aantal schilderijen waarop klaarblijkelijk handelaren waren afgebeeld: “Ung aultre tableau d’ung personnaige, comme marchand (...)” en “Ung aultre tableau d’ung marchand ytalien (...)”.²⁰ De motivatie voor de aanschaf van een portret of een werk met devotieportretten door de hooggeplaatste verzamelaar was fundamenteel anders dan die van de originele opdrachtgever.²¹ Hierdoor veranderden de functies van het werk. De functie van memorie verviel, maar de religieuze betekenis van het schilderij bleef veelal onverminderd van belang. Ook de functie van representatie was nog steeds relevant, maar met een andere intentie. De status verschoof van het opdrachtgeverschap en portrettering op een dergelijk object naar de status van het bezitten van een prestigieus kunstwerk.

Het is lastig om uitspraken te doen over de intenties van de vroege eigenaren van schilderijen van Jheronimus Bosch, omdat er weinig bekend is over de herkomst van de werken. De eerdergenoemde artistieke waardering van de kunstwerken lijkt daarbij in tegenspraak met het feit dat de liefhebbers van Bosch' werk ook genoeg namen met goede kopieën en werk van navolgers. Verzamelaars zoals Mencía de Mendoza, Antoine Perrenot de Granvelle en keizer Rudolf II droegen hun agenten op om werken van Bosch te zoeken, of kwaliteitswerken in zijn stijl.²² Deze houding is echter kenmerkend voor de periode waar-

in de Late Middeleeuwen overgaat in de Vroegmoderne tijd. De waardering voor de positie van de kunstenaar stond nog aan het prille begin, maar kunstliefhebbers begonnen wel oog te krijgen voor de talenten van uitzonderlijke meesters. Tegelijkertijd werd het onderwerp en de verbeelding ervan in het kunstwerk in vele gevallen minstens zoveel waarde geacht als aan de uitvoering door een specifieke kunstenaar.



Alvorens deze eerste eigenaren van werk van Bosch nader te bekijken wordt eerst een andere groep liefhebbers van het werk van Jheronimus Bosch besproken: de religieuze instellingen en clerici.

- 1 Van Bueren 1999, p. 99.
- 2 Jheronimus Bosch beeldde het paradijs af op: *Tuin der Lusten*, zie Bijlage I, nr. A21; *Laatste Oordeel* (Brugge), zie Bijlage I, nr. A16; *Laatste Oordeel* (Wenen), zie Bijlage I, nr. A17; *Hooiwagen*, zie Bijlage A20. Het landschap heeft een symbolische betekenis op met name: *De heilige Hiëronimus in gebed*, zie Bijlage I, nr. A1; *Heilige Christoffel*, zie Bijlage I, nr. A7 en op de voorstelling van de *Landloper* op de buitenzijde van de *Hooiwagen* zie Bijlage I, nr. A20.
- 3 Rooch 1988, pp. 258, 267-268.
- 4 De Rock 2011, pp. 189-193.
- 5 Harbison 1985, p. 99.
- 6 Rublack 2010, p. 24.
- 7 Van Bueren 1999, pp. 66, 67.
- 8 Jacob Cornelisz. van Oostsanen (midden-paneel) en vermoedelijk Bossche meester (luiken), *Drieluik van Joris Sampson en Engelke Coolen met hun kinderen*, 1518, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 118,5 x 83,5 cm, luiken (elk) 118,5 x 41,5 cm, Uden: Museum Krona, inv. nr. 1754 (bruikleen van de kerk van OLV Presentatie, Aarle-Rixtel).
- 9 Zitzlsprenger 2008, pp. 146, 155.
- 10 Zie bijvoorbeeld de definitie van het

- crypto-portret van Friedrich Polleross: "Wir verstehen darunter die Einfügung von Porträtzügen von Zeitgenossen in Darstellungen von Personen der biblischen oder kirchlichen Geschichte auf fresken, Altären und Andachtsbildern. Ein in erster Linie zu religiösen oder seltener auch zu dekorativen Zwecken geschaffenes Werk erhält also eine Porträtfunktion und einen Sensus allegoricus, indem 'das naturalistische und persönliche Bildnis in die mythische oder sakrale Sphäre eingeführt' wird." Polleross 1988, p. 11.
- 11 Manuth, Van Leeuwen en Koldewey 2016, pp. 5, 6.
 - 12 Jheronimus Bosch, *Tuin der Lusten*, zie Bijlage I, nr. A21; *Johannes op Patmos*, zie Bijlage I, nr. A6; *Verzoeking van de heilige Antonius*, zie Bijlage I, nr. A4. De suggestie van de boommens als mogelijk zelfportret is door verscheidene auteurs naar voren gebracht, onder andere in: Gerlach 1975, pp. 51-55. Knüttel suggereerde als eerste de aanwezigheid van mogelijke zelfportretten op *Johannes op Patmos* en op het Antoniusdriптик, Knüttel 1937, p. 75 en noot 1. Zie ook Van Dijk 2001 (Insights), pp. 9-16; Catalogue Raisonné 2016, pp. 149, 171.
 - 13 Zie voor een uitgebreider overzicht onder

- andere Gerlach 1974, pp. 51-55 en Van Dijk 2001 (Insights), pp. 15, 16; Legner 2009, pp. 482-484.
- 14 Jheronimus Bosch, *Doornenkroning van Christus*, zie Bijlage I, nr. A14; *De Landloper*, zie Bijlage I, nr. A19; *De Landloper* (buitenzijde)/*de Hooiwagen* (binnenzijde), zie Bijlage I, nr. A20.
 - 15 Van Bueren 1999, p. 107 noot 5; Jan Mostaert, rechterluik (buitenzijde) van het *Passietriптик met Albrecht Adriaensz. van Adrichem*, ca. 1515-1520, olieverf op eiken paneel, 139,5 x 45 cm, Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. nr. 3466.
 - 16 Onghena 1959, nr. 4, pp. 27, 28; Bax 1983, pp. 317-320; Fischer 2013, p. 251.
 - 17 Koldewey 2014, pp. 400-433; Catalogue Raisonné 2016, pp. 295-302.
 - 18 Zie ook Belting 1994, pp. 90, 91.
 - 19 Duquenne 2004, p. 18.
 - 20 De Laborde 1850, p. 57 (nrs. 119, 121); Eichberger 2010, p. 2452.
 - 21 Zie onder andere Belting 2011, pp. 65, 66.
 - 22 Steppe 1967, pp. 13 (De Mendoza), 33 (De Granvelle); Pérez de Tudela 2014, p. 196 (Rudolf II).



5

Kerkelijke instanties, religieuze instellingen en clerici als opdrachtgevers en eigenaren

157

5.1 Bosch in zijn geboortestad

's-Hertogenbosch was een van de grotere steden in Bourgondisch Brabant, maar in vergelijking met plaatsen als Brussel, Antwerpen, Leuven of Breda was het politieke of het cultureel-intellectuele belang ervan beperkt. Er waren geen aanzienlijke abdijen of grote residenties van het Bourgondische hof gevestigd. De stad was wel van economische betekenis binnen het Noord-Europese handelsnetwerk. 's-Hertogenbosch huisvestte bovendien een groot aantal kloosters.¹ Een van de religieuze gemeenschappen in de stad was die van de Broeders van het Gemene Leven. Deze aanhangers van de religieuze vernieuwingsbeweging, die bekend staat als de Moderne Devotie of *Devotio Moderna*, hadden sinds 1425 een huis in de stad.² Al was 's-Hertogenbosch geen centrum van intellectuele activiteiten, het was daar zeker niet van verstoken. Eind vijftiende eeuw waren er tenminste vier rederijderskamers actief in de stad. De aanwezigheid van de Latijnse school en de vele religieuze instellingen stimuleerde de culturele productie van kerkelijke kunstobjecten en manuscripten.

Zonder twijfel vormden de kerkelijke instanties, religieuze instellingen, en de personen die daaraan verbonden waren, een groep opdrachtgevers voor Jheronimus Bosch. Samen met de burgerelite zal de kerkelijke stand in 's-Hertogenbosch verantwoordelijk zijn geweest voor zijn eerste opdrachten. De Lieve Vrouwe Broederschap had daarbij een intermediaire positie: de organisatie vormde een brugfunctie tussen de werelden van de burgerelite en die van de kerkelijke instanties. Bosch hoefde de contacten met de religieuze instellingen in de stad niet allemaal zelf te leggen. Vanuit de familiepraktijk werkte hij al mee aan

allerlei opdrachten. Een voorbeeld van een dergelijk contact zijn de besprekingen die de Lieve Vrouwe Broederschap in 1475-1476 voerde over de nieuwe retabel voor de broederschapskapel. Daarbij waren ook "Thonijs den maelder *ende* zijn zoenen" betrokken.³ Dit was Anthonius (Thonis) Johannesz. van Aken en waarschijnlijk was een van diens aanwezige zonen Jheronimus. Naarmate Jheronimus Bosch' talent zich ontplooipte en zijn stijl zich ontwikkelde zal hij steeds meer op de voorgrond zijn getreden. Bosch werd door zijn stadgenoten gewaardeerd en zijn schilderijen hadden dan ook een prominente plaats in de Sint-Janskerk. Deze werken zijn verloren gegaan of zoekgeraakt, al zijn sommige onderzoekers van mening dat door Jheronimus geschilderde delen van het broederschapsretabel bewaard zijn gebleven. Omdat de schilderijen ontbreken, en er over mogelijke resterende retabelonderdelen geen consensus is, is de kennis over de aanwezigheid van Bosch' werk in de religieuze instellingen in zijn geboortestad bijna geheel gebaseerd op kronieken en administratieve archivalia.

5.1.1 Altaren in de Sint-Janskerk

In 1608 kregen Jacob van Balen, Bartholomeus Loeff en David Everswijn, schepenen van 's-Hertogenbosch, de opdracht om een kroniek van de stad te schrijven. Dit overzicht, dat de titel *Origo oppidi Buscoducensis 1184-1557* kreeg, was geen zelfstandige publicatie maar diende als de basis voor de kroniek van de hertogelijke geschiedschrijver Jean-Baptiste Gramaye.⁴ Omdat Gramaye nauwelijks nieuwe informatie toevoegde aan zijn bron, wordt in dit hoofdstuk voornamelijk verwezen naar de oudste tekst: het geschrift van de schepenen. De Bossche auteurs beschrijven een aantal schilderijen van Jheronimus Bosch (*Hieronymus Boss*) in de Sint-Janskerk: de *Schepping van de wereld in zes dagen* op het hoogaltaar, afbeeldingen van *Abigail en David* en *Salomo en Bathseba* op het altaar van de Lieve Vrouwe Broederschap en een *Aanbidding door de drie koningen* op het altaar van de Zoete Lieve

Omgeving van Jan van Scorel (?), naar Jheronimus Bosch, *Doornenkrooning van Christus*, detail, 1520-1530, 83 x 68 cm, Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, inv. nr. 840.

Vrouwe. Het altaar voor aartsengel Sint Michael bevatte werken met de verhalen van *Judith en Holofernes* en *Esther en Mordechai*, maar het is niet duidelijk of deze passage in de kroniek nog bij de voorafgaande tekst over Bosch hoort.

Schepping van de wereld in zes dagen

Het eerste beschreven werk van Jheronimus Bosch is de *Schepping van de wereld in zes dagen* ("opus Creationis Hexameron mundi").⁵ Dit schilderij bevond zich op het hoogaltaar maar het is niet duidelijk waar op het werk zich de voorstelling van de schepping bevond. Het altaarstuk werd tevens omstreeks 1550 beschreven in de kroniek *Laus Phani Busciducensis*. Volgens de anonieme auteur bestond het retabel uit panelen met kleurige taferelen waarop helse monsters te zien waren en uit verguld houtsnijwerk met de scènes uit de passie.⁶ Dat lijkt er op te wijzen dat het centrale gedeelte van het retabel uit snijwerk bestond, zoals bij de meeste grote Brabantse altaarstukken het geval was.⁷ Van Balen, Loeff en Everswijn zagen mogelijk het werk in gesloten toestand, met de afbeelding van de schepping op de buitenzijde van de luiken. Dat zou tevens verklaren waarom de anonieme auteur dit onderwerp niet vermeldt; hij zag het werk mogelijk geopend.

Er zijn aanwijzingen dat het familieatelier van Van Aken inderdaad schilderwerk leverde voor dit altaar. Met de broer van Jheronimus, Goeswinus (Goessen) Anthoniusz. van Aken werd op 30 juni 1481 afgesproken dat hij vóór oktober van dat jaar het werk aan twee luiken naar behoren zou afronden. Deze luiken waren bestemd voor het retabel op het hoogaltaar.⁸ De opdracht noemt uitsluitend Goessen, maar hij fungeerde mogelijk als contactpersoon namens het atelier. Het is niet ondenkbaar dat ook Jheronimus werk verrichtte aan de luiken voor het hoogaltaar. Over de *Schepping van de wereld in zes dagen* is nauwelijks iets bekend, maar een nadere blik op de betaling geeft wel enig inzicht in de partijen die betrokken waren bij de opdracht. Goessen van Aken sloot de overeenkomst over de luiken met Melis (Amelius) van Boechem, vertegenwoordigd door stadsecretaris en notaris Franco van Langel. In het geval dat Goessen niet op tijd zou leveren, diende hij een som geld aan Melis van Boechem te betalen. Deze was kerkmeester van de Sint-Janskerk en schepen van de stad en voerde het gesprek hoogstwaarschijnlijk namens het kerkbestuur van de Sint-Jan.⁹

Uit het verslag van de visitatie van het Bossche kapittel in december 1615 blijkt dat men aanstoot nam aan een beeld van Maria Aegyptiaca en de afgebeelde naakten op een tweetal schilderijen: een *Schepping van de wereld* en een *Laatste Oordeel*.¹⁰ In 1617 kocht het stadbestuur twee schilderijen aan die hadden gediend als

de luiken van het hoogaltaar in de Sint-Janskerk.¹¹ In de literatuur bestaat de neiging om deze twee gebeurtenissen aan elkaar te relateren, waarbij de conclusie werd getrokken dat het hier om werken van Jheronimus Bosch zou kunnen gaan.¹² Echter, de bronnen noemen geen naam van de schilder bij de luiken die verkocht werden noch bij de twee werken die in opspraak waren. Bovendien zou in dit geval de *Schepping van de wereld in zes dagen* op één enkel luik zijn afgebeeld. De kroniek, die slechts enige jaren daarvoor werd geschreven, spreekt alleen over een scheppingstaferel en noemt geen *Laatste Oordeel*. Ook in het geval dat we veronderstellen dat de binnenzijden van de luiken helletaferelen afbeeldden valt dit niet te rijmen met de beschrijving van de onderwerpen op twee aparte panelen. Bovendien is de aanwezigheid van naakten niet zozeer specifiek kenmerkend voor het werk van Bosch dan wel voor de iconografie van de *Schepping* en het *Laatste Oordeel* in het algemeen.

Er is in het verleden wel gesuggereerd dat het bij de aanstootgevende werken om een Bossche versie van de *Tuin der Lusten* zou kunnen gaan, maar dit is niet waarschijnlijk.¹³ Verwezen werd onder meer naar de aanwezigheid van de vele naakten op de triptiek in Madrid en gebruiken in hun argumentatie tevens de beschrijving van de genoemde anonieme auteur, waarin overigens ook geen kunstenaar genoemd wordt. De aanwezigheid van monsterlijke figuren kan wijzen op onderwerpen als het *Laatste Oordeel* of de *Hel*, maar de beschrijving is te algemeen voor een associatie met de *Tuin der Lusten*. Zelfs als we de melding over het houtsnijwerk negeren en er omwille van het argument vanuit gaan dat op het hoofdaltaar een geschilderd triptiek stond, dan nog is het niet aannemelijk dat het hier een versie van de *Tuin der Lusten* betrof. Dit befaamde werk van de hand van Bosch wordt gedateerd rond de eeuwwisseling. Het werk heeft een nadrukkelijk humanistisch-moralistisch karakter en bevat vele intellectuele verwijzingen. Als de beeldtaal van de hypothetische eerdere versie enigszins overeenkwam met het bekende werk in het Museo del Prado zou het een zeer onwaarschijnlijke keuze zijn geweest voor plaatsing op het hoofdaltaar van de Sint-Janskerk. Bovendien zou de *Tuin der Lusten* in Madrid daarmee een werk zijn waarvan al geruime tijd eerdere versies door – leden van – het atelier werden geproduceerd. Gezien het karakter van de triptiek en de latere kopieën ervan, die nauwgezet het Madrileense voorbeeld volgen, is deze aanname niet houdbaar.

Aan de reeks van zojuist beschreven hypothesen zou de volgende speculatieve gedachte toegevoegd kunnen worden. Als het luik dat afkomstig was uit het atelier van de familie van Aken inderdaad de *Schepping van de wereld in zes dagen* voorstel-

de, was men daar in juni 1481 nog mee bezig. Indien Jheronimus Bosch eraan meewerkte, was dat hoogstwaarschijnlijk als lid van het familieatelier: hij wordt in archivale bronnen pas in diezelfde maand (juni 1481) voor het eerst beschreven als zelfstandig schilder.¹⁴ Daarnaast is er ook nog de mogelijkheid dat hij in het geheel niet betrokken was bij het werk. De melding in de rekeningen over de luiken volgt na een periode van enkele jaren waarin de naam van Jheronimus Bosch volledig ontbreekt in de Bossche archieven. Dit heeft tot de suggestie geleid dat Bosch niet in de stad aanwezig was en mogelijk elders werkte of op reis was. Dat men in 1608 desondanks uitging van Jheronimus Bosch als de enige schilder van het werk hoeft geen verbazing te wekken. De kroniek van de Bossche schepenen werd bijna een eeuw na zijn overlijden geschreven. Jheronimus was niet alleen de meest succesvolle kunstenaar binnen de familie maar hoogstwaarschijnlijk ook de enige die nog gekend was; de naam en het werk van Goessen van Aken waren toen al in de vergetelheid geraakt.

Aanbidding door de drie koningen

Van Balen, Loeff en Everswijn noemen tevens een altaarstuk van Jheronimus Bosch in de Zoete-Lieve-Vrouwe-kapel. In deze kapel – aan de westzijde van de kerk – bevond zich het miraculeuze Mariabeeld, dat vanwege de wonderen die het verrichtte vele pelgrims aantrok. Het vermelde schilderij van Bosch beeldde de *Aanbidding door de drie koningen* af.¹⁵ Toen in september 1566 ook in 's-Hertogenbosch de Beeldenstorm dreigde, werd een aantal werken uit de Sint-Janskerk in veiligheid gebracht in het raadhuis. Een daarvan was een “taeffereel vanden drie Coningen”.¹⁶ Bij de werken wordt geen kunstenaar genoemd. De combinatie van de onderwerpen met de beschrijvingen uit de kroniek suggereert echter dat het om werken van Bosch en het familieatelier zou kunnen gaan. Door hun waarde, prominente locatie en ook mogelijk de uitgesproken beeldtaal van Bosch liepen deze werken blijkbaar gevaar om doelwit te worden van de beeldenstormers. Dit roept uiteraard wel de vraag op waarom men de *Schepping van de wereld* in de kerk achterliet. Mogelijk was het altaarstuk te omvangrijk om snel verwijderd te worden. Toen de rust weerkeerde werden de schilderijen weer teruggebracht naar de Sint-Janskerk. Wanneer en onder welke omstandigheden de *Aanbidding door de drie koningen* de kerk weer verliet is onbekend. Evenmin is te achterhalen wie er de opdrachtgever van was.

Het altaar voor aartsengel Michael

Tenslotte verhaalt de kroniek over een retabel dat op het altaar voor aartsengel Michael geplaatst was. Hierop was een reeks scènes afgebeeld uit de oudtestamentische verhalen van Judith

en Holofernes en Esther en Mordechai.¹⁷ Op hoeveel panelen de beschrijving betrekking heeft is uit de tekst niet op te maken. Ook is het niet geheel duidelijk of deze regels nog deel uitmaken van de voorafgaande beschrijving van de werken van Jheronimus Bosch.¹⁸ De tekst lijkt in de kroniek van de Bossche auteurs ononderbroken door te lopen, maar in de versie van Gramaye is deze suggestie veel minder sterk.

5.1.2 De Lieve Vrouwe Broederschap

Een belangrijke plaats in zowel het religieuze als het sociale leven in 's-Hertogenbosch werd ingenomen door de Lieve Vrouwe Broederschap.¹⁹ Deze broederschap werd in 1318 opgericht en was aanvankelijk gericht op clerici. Vanaf ongeveer 1370 stelde de organisatie zich open voor iedereen, mannen en vrouwen, voor aansluiting als buitenlid. De kern van de broederschap werd steeds gevormd door de gezworen leden: dit waren allen clerici, oftewel personen die een kruinschering ontvangen hadden. Een centrale rol was weggelegd voor de twee proosten die het bestuur vormden.²⁰ De broederschap vervulde naast de religieuze doelen, ook een sociale functie en fungeerde als een ontmoetingsplaats voor de elite van de stad. Dergelijke organisaties bewogen zich in een overlapgebied tussen de burgerwereld en de kerkelijke instanties en oefenden daarmee invloed uit op beide terreinen. Waarschijnlijk werden tegen het einde van de vijftiende eeuw de eisen voor de gezworen leden enigszins versoepeld: zo hoefde men geen inwoner van de stad of de omgeving meer te zijn.²¹ Veel leden van de familie Van Aken waren buitenlid van broederschap. Aangesloten waren onder andere Jheronimus Bosch' beider ouders, zijn broer Goessen, diens vrouw en zijn zonen.²² Jheronimus werd zelf in 1486 of 1487 als buitenlid in de broederschap ingeschreven en kort daarna, in 1488, geaccepteerd als gezworen lid. Kunstenaars waren vaker aangesloten bij broederschappen, maar de positie van Bosch als gezworen lid van de Lieve Vrouwe Broederschap is buitengewoon te noemen. Voorbeelden van ambachtslieden die tot de kern van de Bossche broederschap werden toegelaten zijn zeldzaam. De gezworen leden waren bijna zonder uitzondering leden van de elite en de notabelen uit de (omgeving van) 's-Hertogenbosch.²³ Het lidmaatschap van de broederschap was gewild en tegen het einde van de vijftiende was er een grote toestroom van nieuwe geïnteresseerden; voor het overgrote deel werden dat buitenleden.²⁴ Deze sloten zich aan uit Mariadevotie en voor hun zielenheil. Voor de aangesloten hovelingen en diplomaten was het lidmaatschap hoogstwaarschijnlijk slechts een formaliteit. Voor de gezworen broeders zullen echter zowel de godsdienstige als de sociale aspecten zwaar gewogen hebben; niet in de laatste plaats het verstevigen van hun

band met de stad en de elite daarvan. Voor Jheronimus Bosch was zijn aansluiting als gezworen broeder tevens essentieel voor het contact met vooraanstaande Bossche opdrachtgevers. Bosch en zijn werkplaats voerden dan ook een aantal opdrachten uit voor zijn stadsgenoten en medebroeders, waaronder de families Van Os-Van Langel, Vezelaer, Van der Voirt-Van Driel en Van Bronckhorst-Van Boshuysen. Ook zijn contacten met de opdrachtgevers vanuit de kerkelijke instanties zullen zeker gebaat zijn geweest bij zijn toelating tot de kern van de broederschap.

Opdrachten vanuit de Broederschap

De broederschap deed al decennialang een beroep op het atelier van de familie Van Aken voor allerhande zaken die te maken hadden met artistieke objecten; van de ontwerpen ervoor tot en met het onderhoud ervan. Een greep uit de vele opdrachten van de broederschap aan het atelier laat de grote diversiteit van de werkzaamheden zien. Zo werd het schilderwerk aan de attributen voor de processies jarenlang door de familie verzorgd.²⁵ Jheronimus vader, 'Anthonis de schilder', beschilderde in 1460-1461 de schrijnkast waarin het Mariabeeld opgesteld stond. In 1476-1477 ontwierp hij de nieuwe boorden voor de koorkappen van de broederschap.²⁶ Ook Jheronimus' oom Goessen voerde veel werkzaamheden uit voor de broederschap. Naast het beschilderen van banieren en het hekwerk in de kapel, het vergulden van kroonluchters en vele andere onderhoudszaken werkte hij ook muur- en andere schilderijen bij.²⁷ Goessen voerde daarnaast tussen 1444 en 1450 verschillende opdrachten uit in de kapel van de broederschap. Hij polychromeerde meerdere malen de beelden van Johannes de Evangelist en de Maria Magdalena, evenals de engelen op de pijlers. Daarnaast beschilderde hij het muurvlak achter de heiligenbeelden, de gordijnen en de roeden.²⁸ Jheronimus' broer Goessen, tenslotte, beschilderde de nieuwe tinnen kannen die de broederschap in 1494-1495 aanschafte met afbeeldingen van Maria.²⁹

Ook Jheronimus Bosch voerde dergelijke werkzaamheden uit, voor de broederschap en andere instellingen. In 1487 werd hij betaald voor twee opdrachten voor de *Tafel van de Heilige Geest* oftewel het *Geefhuis* in 's-Hertogenbosch. Voor deze instelling, die steun verleende aan de armen, beschilderde Bosch een kleed en een hertengewei (mogelijk een kroonluchter).³⁰ Tussen 1487 en 1513 ontving Bosch van de broederschap een aantal opdrachten die in de lijn lagen van de vele die door zijn familieleden werden uitgevoerd. Het ging vooral om kleinere werkzaamheden en advieswerk.³¹ Wat opvalt daarbij is het verloop van de betaling: vanwege zijn positie als gezworen lid en als gunst aan de broederschap zag Jheronimus met enige regelmaat van vergoeding af.

In 1491-1492 paste Bosch het vol geworden bord met namen van de leden aan, met een schildering en/of teksten. Hij vroeg hiervoor geen vergoeding.³² Uit de rekeningen van een jaar later blijkt dat Bosch een ontwerp aanleverde voor een gebrandschilderd raam. Bosch verleende enige hulp aan glazenier Willem Lombart en tekende het ontwerp op een aantal lakens. Het materiaal en het werk werden door de broederschap vergoed, een betaling voor het ontwerp zelf wordt niet vermeld.³³ De volgende notitie, in de rekeningen van 1503-1504, is met name interessant omdat deze de enige gedocumenteerde aanwijzing bevat dat Bosch werd geholpen door een of meer knechten. Het gaat om een betaling voor de beschildering van drie wapenschildjes, bestemd om aan metalen spijlen te hangen, vermoedelijk van het hek in de broederschapskapel. De afrekening werd gedaan met een "Jheronimus knechten schilder", een knecht van Bosch.³⁴ In 1511-1512 ontving Bosch een betaling voor het borduurontwerp voor een kruis op een kazuifel. Dit kazuifel vormde een set met dalmatieken met geborduurde aurifriezen. Hiervoor maakte Anthonius Goeswinusz. van Aken, Jheronimus' neef, enige jaren later het ontwerp.³⁵ Dit lijkt een indicatie te zijn dat de opdracht aan het familieatelier werd gegeven en geeft aan hoe Bosch en zijn familieleden samenwerkten.³⁶ Tenslotte ontwierp Bosch in 1512-1513 een kroonluchter, waarbij hij waarschijnlijk wederom van betaling afzag. De rekeningen van de broederschap bevatten namelijk wel de melding: "(...) dat men Jeronimo den maelder betaelen soude het patroen van der croenen, twelcke hij gemaect heeft, alsoe verre hij dat begerende is (...)", maar er is geen uitbetaling genoteerd.³⁷

Het retabel in de Lieve Vrouwe Broederschapskapel

Het retabel in de kapel in de Sint-Janskerk was van groot belang voor de broederschap, en ook Jheronimus Bosch speelde daar een rol bij. Dat Bosch bij de productie van het altaarstuk betrokken was is zeker, maar de meningen lopen uiteen over de mate waarin en over welke onderdelen van zijn hand waren.

In 1463 besloot de broederschap het Maria-altaarstuk te laten uitbreiden. Verschillende onderdelen werden voor dat doel elders in de stad overgebracht. Door stadsbrand in datzelfde jaar raakten delen onherstelbaar beschadigd en men zag van de oorspronkelijke plannen af.³⁸ Het duurde tot 1475 voordat de broederschap in staat was om de opdracht voor een nieuw altaarstuk te verstrekken. De proosten van de broederschap hadden hiervoor de in Utrecht gevestigde beeldsnijder Adriaen van Wesel geselecteerd. In 1475-1476 vond een bespreking plaats in 's-Hertogenbosch over de aanbesteding van het retabel. Naast de beeldsnijder was daarbij ook de familie van Aken aanwezig;

meester schilder 'Thonys' en zijn zonen brachten advies uit over het ontwerp en de planning van de uitvoering.³⁹ Wellicht wilde men ook een toekomstige uitbreiding met schilderwerk afstemmen met het nog uit te voeren snijwerk van Adriaen van Wesel.

De toevoeging van geschilderde onderdelen was echter pas aan de orde in 1488-1489, toen de broederschap panelen bestelde voor twee te beschilderen luiken.⁴⁰ Deze luiken werden in 1491 in gebruik genomen.⁴¹ Wie men op het oog had als de beoogde schilder voor de uitvoering wordt niet gemeld, maar vanwege de eerdere betrokkenheid is het zeer wel mogelijk dat de kunstenaar afkomstig was uit het atelier van de familie van Aken. Jheronimus is daarbij de meest waarschijnlijke optie, vooral ook omdat zijn naam meerdere malen voorkomt in andere broederschapsrekeningen die betrekking hebben op het retabel.⁴² Afgevaardigden van de broederschap overlegden gedurende 1476-1477 nog een aantal keren over de opdracht en de voortgang van het werk met Adriaen van Wesel, zowel in 's-Hertogenbosch als in Utrecht.⁴³ Het is niet bekend of bij deze bijeenkomsten leden van de schilderfamilie betrokken waren.

Het altaarstuk werd geleverd en geplaatst in 1477 maar was ook al bedoeld voor de nieuwe kapel van de broederschap in de Sint-Janskerk. In 1485 werd met de bouw van deze kapel, de huidige Sacramentskapel, begonnen en in 1494 vond de wijding plaats.⁴⁴ In 1508-1509 besloot men om het altaarstuk te laten polychromeren. Jheronimus Bosch en bouwmeester Jan Heyns werden om advies gevraagd inzake de beschilderingen, de ontmanteling van het werk en de geschikte locatie voor de polychromering.⁴⁵ De werkzaamheden, gedaan tussen 1508 en 1510, werden echter niet door Bosch of door zijn familie uitgevoerd maar door verscheidene andere schilders en vergulders.⁴⁶

In 1521-1522 kreeg Gielis Arnoldusz. Panhedel († na 1545-1546, ook Van den Bossche of Van Bruessel genoemd) de opdracht om twee panelen van het retabel, waarschijnlijk (deel van) luiken, te beschilderen. Deze werden een jaar later opgeleverd.⁴⁷ Niet toevallig werden de besprekingen over het retabel in 1521-1522 in het huis van zijn zwager Martinus de Greve gevoerd. Martinus de Greve was een gezworen broeder en vervulde ook diverse hoge bestuurlijke functies in de stad.⁴⁸ In 1545-1546 liet de broederschap de beschilde luiken van het retabel schoonmaken en opnieuw vernissen. De rekening beschrijft de werken van Panhedel als "die dueren bynnen". Omdat niet bekend is hoe het retabel geconstrueerd was, is het niet duidelijk of men hiermee de binnenste luiken bedoelde of de binnenzijden van luiken. Uit de

betaalpost blijkt dat ook Jheronimus Bosch luiken had beschilderd, en wel "dueren, van der tavelen staende op Onser Lieve Vrouwen autair".⁴⁹ Welke onderwerpen deze panelen weergaven wordt niet genoemd. Bosch moet zijn werk in ieder geval voor 1516 hebben uitgevoerd, maar van deze opdracht zijn geen verdere gegevens bekend.

Reconstructies

Heden ten dage bevat de collectie van de Lieve Vrouwe Broederschap nog twee kasten met houtsnijwerk van Adriaen van Wesel; *Het Visioen van keizer Augustus* en *Johannes op Patmos*.⁵⁰ Het zijn de enige overgebleven delen werken waarvan met zekerheid gezegd kan worden dat zij deel uitmaakten van het broederschapsretabel. Er zijn in de afgelopen decennia diverse pogingen ondernomen om het retabel en het iconografische programma te reconstrueren; de twee belangrijkste daarvan zijn van kunsthistorici Willy Halsema-Kubes en Jos Koldeweij.⁵¹

Halsema-Kubes beschrijft een altaar dat bestaat uit grote kasten met daarboven kleine kasten, alle met snijwerk. Zij veronderstelt dat de constructie zowel beneden als boven dubbele luiken had; het eerste paar bestond uit de kasten met snijwerk, het tweede paar waren beschilde luiken.⁵² De binnenzijden van de beschilde luiken waren dus zichtbaar wanneer de kasten met snijwerk gesloten waren, de buitenzijden wanneer het hele retabel dicht was.⁵³ In haar reconstructie behandelt Halsema-Kubes met name het houtsnijwerk van het iconografisch programma, maar ze verwijst ook naar de luiken beschilderd met de scènes met de *Abigail en David* en *Salomo en Bathseba*. Deze afbeeldingen, die in deze reconstructie door Jheronimus Bosch geschilderd zouden zijn, worden in de volgende paragraaf besproken.⁵⁴ Een retabelconstructie zoals hier voorgesteld, met snijwerk en twee paar dubbele beschilde luiken – twee kleine bakken boven en twee grote bakken beneden – was in de Nederlanden inderdaad niet ongebruikelijk. Deze vorm had zijn oorsprong in de Duitse gebieden, maar werd vanaf het einde van de vijftiende eeuw ook door ateliers in Brussel en Antwerpen vervaardigd.⁵⁵ Een voorbeeld van een dergelijk altaar is het *Jobretabel*, uit het Brusselse atelier van Aert van den Bossche (of Arnoul de Panhedel). Dit was de vader van Gielis Panhedel, die omstreeks 1522 twee panelen van het Mariaretabel beschilde.⁵⁶ Deze familie van schilders was naar alle waarschijnlijkheid afkomstig uit 's-Hertogenbosch en onderhield nauwe banden met de stad.⁵⁷ De ervaring die het atelier van Panhedel (of Van den Bossche) had met dergelijke retabels was mogelijk een van de redenen waarom deze schilder bij dit altaarstuk betrokken werd. Een voorbeeld van een constructie waarin scharnierende beschil-

derde panelen achter de bakken bevestigd zijn is het *Passieretabel* in de Kathedraal van Güstrow.⁵⁸ Het formaat van de bakken in 's-Hertogenbosch maakt de suggestie dat het hier om bovenkasten en -luiken gaat enigszins problematisch. Vergelijkbare retabels, met houtsnijwerk en geschilderde luiken boven en onder, hanteren bijna zonder uitzondering een verhouding voor de bovenluiken waarbij de breedte ongeveer 45% van de hoogte is.⁵⁹ Bij de bewaarde kasten van het Broederschapretabel is dit 68% en deze verhouding wijkt daarmee aanzienlijk af. Terwijl een uitzonderlijke constructie niet uitgesloten kan worden, moet het binnen de context van deze studie bij deze constatering blijven.

Koldewey en Vermet deden in 2001 een voorstel voor de mogelijke iconografie van het retabel, nu met de nadruk op de relatie tussen de twee kasten en twee schilderijen uit het oeuvre van Jheronimus Bosch.⁶⁰ In de reconstructie gepubliceerd door Koldewey worden de schilderijen *Johannes de Doper* en *Johannes op Patmos* geïdentificeerd als het tweede paar geschilderde bovenluiken. Werken met deze profeet en apostel komen overigens niet voor in de beschrijving door Van Balen, Loeff en Everswijn. De panelen zouden respectievelijk links en rechts gepositioneerd zijn geweest, scharnierend aan de kleine kasten met het snijwerk van Adriaen van Wesel.⁶¹ Wat de afmetingen van de beide panelen en de kasten betreft: deze komen goed met elkaar overeen (het werk met Johannes de Doper werd in een latere periode ingekort). Als argumenten voor de paring van de werken voeren Koldewey en Vermet de sterk overeenkomende datering, formaat en iconografie van de schilderijen aan.⁶² Uit de rekeningen van de broederschap blijkt dat zich bovenop het altaar een Mariabeeld bevond.⁶³ De plaatsing van dit centrale beeld sluit aan bij de kijkrichtingen van de figuren in de gesneden kasten – Augustus en Johannes – van het retabel in geopende toestand. Als de luiken gesloten zijn kijkt de geschilderde Johannes de Evangelist naar boven. Johannes de Doper richt zich op het lam dat voor hem op de grond rust. Als iconologisch verklaring is voorgesteld dat de Johannessen beiden als visionair zijn afgebeeld. Johannes de Evangelist voorziet het einde der tijden en is naar boven is gericht. Johannes de Doper wijst op het lam, en verkondigt de komst van Christus. Hij is naar beneden gericht en verbindt de voorstelling met de afbeeldingen op het middengedeelte van de retabel, die op de geboorte van Christus betrekking gehad zullen hebben.⁶⁴

De aanname dat de twee werken pendanten waren gaat terug tot Von Baldass in 1943, maar is niet boven alle twijfel verheven.⁶⁵ De kritische argumenten die worden aangevoerd zijn gebaseerd op de verschillen tussen de schilderijen in stijl, iconografie,

compositie en, in mindere mate, het verschil in de dendrochronologische datering.⁶⁶ Zo is de verstilde, meditatieve sfeer van *Johannes op Patmos* veel minder sterk aanwezig in *Johannes de Doper*, met name door de aanwezigheid van vreemde plant en de grillige elementen in de achtergrond. Voor de compositie en voor een deel van de iconografie van *Johannes op Patmos* heeft Bosch zich laten inspireren door de gravures van Martin Schongauer en Israhel van Meckenem.⁶⁷ Voor zijn versie van de voorstelling heeft Bosch duidelijke keuzes gemaakt, zoals de toevoeging van de engel en het naturalistische landschap, gestuurd vanuit het onderwerp en gericht op de toeschouwer. Daarvan is veel minder sprake bij *Johannes de Doper*, waarbij de ingrijpende wijziging hoogstwaarschijnlijk een externe aanleiding zal hebben gehad. Dit lijkt te wijzen op een sterk verschillend productieproces en een andere verhouding tot de opdrachtgever. Met betrekking tot het verschil in de datering van de dragers: het paneel van *Johannes de Doper* was beschilderbaar omstreeks 1476 en dat van Johannes op Patmos omstreeks 1491.⁶⁸ Wel moet hierbij worden opgemerkt dat de datering van het paneel van Johannes de Doper bemoeilijkt wordt doordat het is ingekort en er jaarringen verdwenen zijn.⁶⁹

De twee werken lijken niet helemaal goed bij elkaar te sluiten binnen de context van het retabel. Johannes de Doper was van grote betekenis voor de Sint-Janskerk en er was een beeld van hem was geplaatst in de kapel van de broederschap.⁷⁰ De relatie tussen Johannes de Doper en de broederschap is niettemin veel minder duidelijk en zijn positie was in ieder geval minder prominent dan die van de Johannes de Evangelist. Johannes de Evangelist was niet alleen de patroon van de Sint-Janskerk maar ook een van de vier patronen – samen met Maria, Anna en Maria Magdalena – aan wie de kapel van de Lieve Vrouwe Broederschap gewijd was.⁷¹ Bovendien is deze apostel op verscheidene objecten van de broederschap weergegeven.⁷²

Ook een eventuele plaatsing van het paneel met *Johannes de Doper* achter de gesneden kast met *Het visioen van keizer Augustus* roept vragen op. Dit lijkt slecht aan te sluiten bij de paring van het geschilderde luik met *Johannes op Patmos* met snijwerk, die zo nadrukkelijk het gelijke onderwerp delen. Tenslotte is er nog de moeilijk te verklaren positionering van het (overschilderde) portret op de *Johannes de Doper*. De grillige plant die de plaats van het portret inneemt is een ongebruikelijk keuze binnen de iconografie van het altaar. Het is niet uitzonderlijk dat devotieportretten werden opgenomen in dergelijke retabels, maar in de mij bekende gevallen werden deze alle op de onderste luiken geplaatst. Kortom, het is aannemelijk dat het luik met de geschild-

derde *Johannes op Patmos* gepaard was met de gesneden *Johannes op Patmos* van Adriaen Van Wesel. Dat is wellicht minder zeker in het geval van het luik met *Johannes de Doper* en snijwerk met *Het visioen van keizer Augustus*.

Abigaïl en David en Salomo en Bathseba

Van Balen, Loeff en Everswijn noemen in hun kroniek uit 1608 niet de werken met de beide Johannessen, maar wel door Bosch geschilderde geschiedenissen van “Abigaïl die als smekeling met etenswaar en geschenken naar David gaat om vergeving te vragen voor een belediging en Salomo die Bathseba eerde”.⁷³ Von Baldass signaleerde in 1969 twee werken met deze onderwerpen, destijds in een Zwitserse privécollectie, die als zijpanelen in het broederschapsretabel gediend zouden hebben. Deze twee schilderijen werden in 1986 door Sotheby's verkocht aan een privéverzamelaar: de huidige verblijfplaats is onbekend (afb. 72).⁷⁴ Van de werken zijn alleen zwart-wit foto's beschikbaar en deze maken duidelijk dat het schilderwerk niet van bijzonder hoge kwaliteit is. Het gaat hier naar alle waarschijnlijkheid om kopieën of navolgingen. Vanwege het formaat van de werken wordt wel aangenomen dat het om (versies van) de onderste luiken van het broederschapsretabel zou gaan. De vermoedelijke datering van de schilderijen is na 1550 en zij worden vaak aan Gielis Panhedel toegeschreven.⁷⁵ Sommige auteurs echter, beschouwen de twee panelen als mogelijke kopieën of zelfs als replieken van werken van Jheronimus Bosch.⁷⁶ Er is geen reden om in twijfel te trekken dat panelen met de onderwerpen *Abigaïl en David* en *Salomo en Bathseba* deel uitmaakten van het retabel, maar dat zullen niet deze specifieke panelen zijn geweest. Ook voor replieken of goede kopieën is de verwantschap met het werk van Bosch is niet groot genoeg, al laten de schilderijen wel motieven zien uit de beeldtaal van de schilder. Dit geldt onder andere voor de vormgeving van de wapenrustingen, en ook de boerderij in de achtergrond van *David en Abigaïl* toont enige gelijkenis met werk van Bosch. Echter, de composities van de afbeeldingen op beide panelen is onhandig. Het gaat dan met name om de verhouding tussen de overvolle voorgrond en de lege achtergrond, waarbij het middenplan geheel lijkt te ontbreken. De panelen moeten toegeschreven aan een vrij late navolger van Jheronimus Bosch of Gielis Panhedel. Niettemin maakt de aanwezigheid van devotieportretten, en vooral de in het verleden voorgestelde identificaties, de werken relevant genoeg om ze hier beknopt te bespreken.

Elk van de schilderijen laat twee portretten zien van eigentijdse personen; in beide gevallen betreft het een burger en een kanunnik. Wat verder opvalt aan de portretten is dat het op beide

werken om dezelfde twee personen lijkt te gaan, maar de kwaliteit van het beschikbare beeldmateriaal is onvoldoende om hier zeker over te zijn. Met betrekking tot de identiteit van deze figuren introduceerde Gerlach een bron uit 1633, waarvan hij een negentiende-eeuws afschrift zag. Dit werd gemaakt door J.A. Coppens, geschiedschrijver van het bisdom 's-Hertogenbosch.⁷⁷ Deze tekst vermeldt dat op het retabel van de broederschap de portretten van verscheidene vooraanstaande broeders waren opgenomen. Bovendien zouden David en Abigaïl *portraits historiés* zijn van Jheronimus Bosch en zijn vrouw Aleid van de Meervenne.⁷⁸ De anonieme tekst uit 1633 levert een aantal problemen op. Allereerst kan de relatie tussen de tekst en de nu bekende werken met *Abigaïl en David* en *Salomo en Bathseba* niet aangetoond worden. De beschrijving klopt immers niet: het genoemde aantal personen komt niet overeen met de op de schilderijen afgebeelde personages. Zelfs in het geval dat de tekst betrekking heeft op verloren retabelonderdelen van de hand van Bosch kan de melding dat hij zichzelf en zijn vrouw op deze wijze geportretteerde terzijde worden gelegd. Nog afgezien van het grote standsverschil tussen ambachtslieden en notabelen is een dergelijke combinatie van devotieportretten en *portraits historiés* binnen dezelfde scène uitgesloten.

Belangrijker is wellicht dat, aan de hand van de kostuums, de devotieportretten na de dood van Bosch gedateerd moeten worden. De platte baretten van de kanunniken en de hoog op het hoofd gedragen bonnet van een van de andere mannen worden pas op portretten afgebeeld vanaf ongeveer 1520.⁷⁹ Bovendien vertonen de vier representaties weinig overeenkomsten met het karakteristieke devotieportret. Twee van de mannen zijn duidelijk met elkaar in gesprek en wenden zich af van de centrale handeling. Zij zijn alle vier in een staande positie afgebeeld, merkwaardig geplaatst achter geknielde bijbelse figuren. Op beide werken, het meest nadrukkelijk op *Salomo en Bathseba*, zijn de geportretteerde personen weergegeven met ‘bewegende handen’ die spraak suggereren. Dit is typisch voor humanistische portrettering, vooral uitgevoerd door italianisanten zoals Jan Gossaert, maar zeker niet voor het werk van Jheronimus Bosch. Omdat deze representaties bovendien significant afwijken van de stijl waarin de hoofdvoorstelling is uitgevoerd kan gesteld worden dat de portretten geen deel uitmaakten van de oorspronkelijke compositie. Dit wordt ook gesuggereerd door de positionering van de geportretteerde figuren, die een ongebalanceerde indruk maakt. Op beide werken zijn de mannen zodanig hoog en centraal in de compositie geplaatst dat zij de scène domineren. Verder staat de kanunnik op de *Abigaïl en David* te dicht bij David: hij lijkt deze met zijn hand te raken. Deze afwijkende en toegevoegde portrettering is op zich fasci-



72a-b Navolger van Jheronimus Bosch of (navolger van) Gielis Panhedel, *De ontmoeting van David en Abigail en Salomo buigt voor zijn moeder Bathseba*, ca. 1550, olieverf op eiken paneel, 51 x 37 cm, privéverzameling, locatie onbekend.

nerend, maar leidt ook tot de conclusie dat het bij deze werken niet gaat om delen van het broederschapsretabel met portretten van gezworen broeders. Zoals hierboven gesteld betreft het hier kwalitatief matige kopieën naar of variaties op werk van Bosch of Panhedel, waaraan portretten werden toegevoegd.

5.2 Bosch en de Dominicaner orde

De religieuze orde die het sterkst verbonden is met het werk van Jheronimus Bosch is die van de dominicanen. De *Ecce Homotriptic* (Boston) en de *Jobtriptiek* (Brugge) hingen naar alle waarschijnlijkheid in dominicaner kloosterkerken, respectievelijk in 's-Hertogenbosch en Antwerpen. Op de *Ecce Homo* (Frankfurt) is een dominicaan in de groep devotieportretten opgenomen. Deze connectie met de religieuze orde heeft in deze gevallen uiteraard meer met de opdrachtgevers te maken dan met de schilder Bosch. Dat

was anders in het geval van het schilderij dat de kunstenaar maakte in opdracht voor de dominicanenkerk in Brussel. Dat hier geen andere opdrachtgever bij betrokken was blijkt uit het feit dat (deel van) zijn betaling bestond uit een jaarlijkse herdenkingsmis ten behoeve van zijn zielenheil.⁸⁰ Helaas weten we niet wanneer het altaarstuk werd besteld en geschilderd of wat relatie tussen Jheronimus Bosch en de Brusselse opdrachtgever was. Het betrof hier in iedere geval een substantieel werk bestemd voor het hoogaltaar. De melding over het schilderij wordt gedaan in de correspondentie van de geestelijke Petrus Dufay, die tussen 1627-1629 de prior van het klooster was. Het retabel moet van hoge kwaliteit zijn geweest, want de bisschop van 's-Hertogenbosch, de dominicaan Michael Ophovius (1570-1637), had er zijn oog op laten vallen. Hij wilde er het aanzienlijke bedrag van honderd guldens voor betalen, maar Petrus Dufay sloeg dit af in afwachting van een hoger bod. Uiteindelijk werd het werk door zijn opvolger voor minder dan het geboden bedrag van de hand gedaan. Het is niet bekend wie de koper was of waar het werk terecht kwam.⁸¹ In de onderhandeling

tussen de dominicanen Dufay en Ophovius wordt het onderwerp van het altaarstuk niet genoemd; blijkbaar had de naam van de schilder in dit geval meer gewicht dan het afgebeelde.

Een luik waarop de ordestichter Dominicus was afgebeeld en dat werd toegeschreven aan Bosch werd gezien door Karel van Mander en beschreven in zijn *Schilder-boeck* (1604).⁸² Het paneel bevond zich toen in de verzameling van de Haarlemse kunstliefhebber Joan Dietring. Volgens Van Mander bezat Dietring van Bosch “verscheyden dinghen, deuren met eenighe heylighen” waaronder een werk met een scène uit het leven van de heilige Dominicus.⁸³ Het is echter met geen zekerheid te bepalen of het hier schilderijen van de hand van Bosch zelf betrof of werken van kopiisten of navolgers.

5.3 Munsterkerk in Bonn

Tenslotte is er nog sprake van een triptiek die via een andere weg in kerkelijk bezit kwam. Dit werk, beschreven als van de hand van Bosch, werd waarschijnlijk in de jaren tachtig van de zestiende eeuw in Keulen aangekocht. Het was bestemd voor de Munsterkerk in Bonn. Het schilderstuk werd verhandeld door een katholieke vluchteling uit de Nederlanden, die het werk vanuit 's-Hertogenbosch had meegebracht. Afgebeeld op het middenpaneel was de intocht van Christus in Jeruzalem, met op de luiken zijn geboorte en verrijzenis. De kwaliteit van het drieluik was goed genoeg om in de nieuwe locatie een plek op het hoogaltaar te krijgen. De triptiek raakte beschadigd bij de inname van Bonn in 1587 maar fungeerde in 1589 nog als altaarstuk. Waarschijnlijk is het bij een brand van 1590 verloren gegaan.⁸⁴

5.4 Kardinaal Grimani

In 1521 bracht de Venetiaanse Marcantonio Michel een bezoek aan de kunstcollectie van zijn stadgenoot kardinaal Domenico Grimani (1461–1523). Hij beschrijft een drietal werken op doek, alle toegeschreven aan Bosch: Een Hel met vele monsters, een Droomvoorstelling en een Jonas en de walvis.⁸⁵ Daarnaast had Domenico's neef, Marino Grimani, rond 1528 een tweetal doeken toegeschreven aan Bosch in zijn bezit, beide met de voorstelling van de *Verzoeking van sint Antonius*.⁸⁶ We moeten aannemen dat deze werken verloren zijn gegaan. In de bespreking van de *Sint-Wilgefortstriptiek* wordt

Domenico Grimani regelmatig genoemd als vroege eigenaar van deze triptiek. Ook het *Laatste Oordeel* (*Brugge*) en de twee andere werken die zich tegenwoordig in Venetië bevinden, de *Heremietstriptiek* en de *Visioenen van het hiernamaals* zouden in zijn bezit zijn geweest.⁸⁷ Dat de werken afkomstig zijn uit een Venetiaanse collectie is duidelijk, maar er is geen documentatie voorhanden die aantoont dat dit de verzameling van Domenico Grimani betrof. De aanwezigheid in Venetië van *Sint-Wilgefortstriptiek* is terug te leiden tot 1664; die van de *Heremietstriptiek* en de *Visioenen van het hiernamaals* tot 1733.⁸⁸ Het *Laatste Oordeel* vond zijn weg naar Spanje; deze triptiek werd rond 1800 verworven door de Spaanse aartsbisschop en kardinaal Antonio Despuig y Dameto (1745–1813), graaf van Montenegro.⁸⁹ Welke schilderijen het ook betrof, het is duidelijk dat verscheidene leden van de familie Grimani gesteld waren op het werk van Bosch, zij het mogelijk uitgevoerd door navolgers of imitators. Gezien dat de werken op doek waren geschilderd, een voor Venetië gebruikelijke drager, is het niet ondenkbaar dat deze door lokale schilders werden uitgevoerd.

5.5 Klerikale devotieportretten

In eerdere hoofdstukken is ingegaan op de devotieportretten die deel uitmaken van schilderijen van Bosch en die in sommige gevallen werden verwijderd of overschilderd. Er bestaat daarnaast een aantal werken van navolgers van Bosch die devotieportretten bevatten, onder andere de twee panelen die in een vorige paragraaf werden besproken. Een recente ontdekking zijn de overschilderde devotieportretten op de luiken van een versie van *Aanbidding door de koningen* die zich in Upton House bevindt.⁹⁰ Dit is de enige navolging van de *Aanbidding door de koningen* (Madrid) van Bosch waaraan oranten werden toegevoegd. Het is uitzonderlijk dat deze portretten burgers afbeelden, terwijl het bij alle andere toegevoegde devotieportretten clerici betreft.

Met uitzondering van de *Aanbidding door de koningen* verschillen daarbij de meningen over de vraag of de werken met de oranten gebaseerd zijn op schilderijen van Bosch zelf, op werk uit de werkplaats of dat het geheel producten van navolgers zijn. Ook is niet duidelijk of de devotieportretten deel van uitmaakten van de oorspronkelijke composities of er later aan werden toegevoegd. De werken die in de volgende paragrafen worden besproken zijn: *Geseling* (Philadelphia), *De Doornenkrooning van Christus* (Antwerpen) en *Jezus bij de schriftgeleerden* (kasteel Opočno). Ook aan de tekening *Bruiloft te Kana* (Parijs) wordt



aandacht besteed. De *Geseling* (links) en de *Kruisdraging* (rechts) zijn de luiken van een ontmanteld triptiek. Het totale werk had een aanzienlijk formaat: redenen om aan te nemen dat het bedoeld was als altaarstuk in een kapel. De overige twee werken zijn zelfstandige panelen en waren waarschijnlijk bestemd voor privédevotie. Van alle vier de afbeeldingen (inclusief de compositie op de tekening) zijn meerdere versies bekend, maar alleen op de hier besproken exemplaren zijn devotieportretten opgenomen. Dat het in al deze gevallen om portretten van geestelijken gaat is opvallend, vooral omdat deze groep opdrachtgevers in de eigenhandige devotieportretten van Bosch juist niet voorkomt.

Geseling en Kruisdraging

De luiken met de *Geseling* en *Kruisdraging* maakten deel uit van een triptiek waarvan het middenpaneel verloren is gegaan (afb. 73).⁹¹ Op de voorgrond van het linkerluik is een knielende kanunnik te zien, naar rechts gericht en op traditionele wijze afgebeeld: met de handen gevouwen en de starende blik. De indeling van de compositie doet denken aan werk uit het midden van de vijftiende eeuw, met name door de zeer ondiepe ruimte en de scheiding tussen de orant en de religieuze scène door een lage, stenen muur. Echter, omdat de positionering en kijkrichting van de orant samenvalt met die van Christus wordt een relatie tussen beiden gecreëerd die de fysieke scheiding overbrugt. De compositie is een variatie op werk van Jheronimus Bosch. Dit is bij de *Geseling* op het linkerluik minder duidelijk dan bij het rechterluik met de *Kruisdraging*.⁹² Niettemin was de compositie die de navolger gebruikte voor de *Geseling* ook bekend: deze komt zeer nauw overeen met eenzelfde voorstelling in Dublin die zo goed als zeker van een andere hand is.⁹³

De doornenkroning van Christus

Van de compositie gebruikt voor de *Doornenkroning* in Antwerpen is een aantal versies bekend, ondermeer in Philadelphia en Bern, die grote gelijkenis met elkaar vertonen.⁹⁴ Deze groep werken houdt wel enig verband met Bosch' *Doornenkroning* (Londen), maar heeft veel meer overeenkomsten met een andere indertijd ook aan Bosch toegeschreven variatie op het onderwerp. Schilderijen met deze tweede compositie waren in het bezit van onder andere Mencía de Mendoza en Filips II; deze werken bevinden zich tegenwoordig in respectievelijk València en in El Esco-

rial.⁹⁵ Het werk in Antwerpen neemt tussen al deze schilderijen een uitzonderlijk positie in vanwege de aanwezigheid van een devotieportret (afb. 74). Het portret laat een geknielde kanunnik zien, die evenals de andere hier besproken oranten is geplaatst aan de dexterzijde van het werk. De man is afgebeeld vanaf zijn middel en heeft eenzelfde formaat als de hoofdfiguren van de scène. Hij heeft de kenmerkende gevouwen handen en starend blik van de orant. Ondanks dat hij op de voorgrond is geplaatst en de scène zich achter hem afspeelt, domineert hij het werk niet. Net als in de zojuist besproken *Geseling* volgt zijn plaatsing de richting waarin Christus gekeerd is, wat een subtiele verbinding tussen de twee figuren tot stand brengt. Werken uit beide groepen met de *Doornenkroning* zijn in het verleden wel als eigenhandig van Bosch dan wel als versies van een verloren compositie van Bosch beschouwd. Het is echter aannemelijker, zoals het onderzoek van onder andere Van Schoute, Verougstraete en Garrido heeft aangetoond, dat deze composities ontstonden in de werkplaats van Bosch, na de dood van de schilder.⁹⁶



73 Navolger Jheronimus Bosch, *Geseling en Kruisdraging*, ca. 1505-1515, olieverf op eiken paneel, 106,2 x 33,6 cm, Philadelphia: Museum of Art, John G. Johnson Collection, 1917, inv. nr. 408.

74 Omgeving van Jan van Scorel(?), naar Jheronimus Bosch, *Doornenkroning van Christus*, 1520-1530, 83 x 68 cm, Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, inv. nr. 840.

Het schilderij in Antwerpen komt in stijl zeer sterk overeen met de panelen in Philadelphia en Bern, en de composities van de drie werken kunnen zelfs identiek genoemd worden. Volgens Vandenbroeck maakt het Antwerpse portret deel uit van de originele opzet. Nauwkeurig onderzoek zou dit kunnen bevestigen; er lijkt inderdaad geen sprake te zijn van een dikkere of opvallende verflaag bij het portret. Er is geen recent technisch onderzoek uitgevoerd op het paneel maar eerdere infraroodreflectografie-opnamen tonen geen ondertekening. Vandenbroeck veronderstelt daarom dat de compositie minimaal en met een sjabloon werd opgezet.⁹⁷ Opmerkelijk, omdat voor het portret – dat werd toegevoegd aan de bestaande compositie – juist wel een ondertekening verwacht zou worden. Het portret is met aandacht uitgevoerd; de plooi van het gewaad evenals de handen van de orant zijn verfijnder weergegeven dan die van de overige personages. Van Schoute, Verougstraete en Garrido vermoeden een herkomst uit een werkplaats van navolgers van Bosch in 's-Hertogenbosch.⁹⁸ De doordachte positionering van het portret en de schilderijstijl ervan doen echter denken aan het werk van Jan van Scorel of zijn omgeving en dit zou kunnen wijzen op een werkplaats in de omgeving van Utrecht of Haarlem.

De Bruiloft te Kana

Van het schilderij *de Bruiloft te Kana* zijn diverse exemplaren bekend die, in tegenstelling tot de variaties op de *Doornenkroning*, slechts in details van elkaar verschillen.⁹⁹ De versies van de *Bruiloft te Kana* worden al decennialang gezien als kopieën van een verloren gegaan werk van Jheronimus Bosch.¹⁰⁰ De gronden waarop deze aanname gebaseerd zijn, zijn echter onduidelijk en worden zelden overtuigend geformuleerd. De compositie heeft geen directe relatie met enig bekend werk van Bosch, de kopieën zijn niet in de stijl van de schilder en bevatten ook geen motieven uit zijn beeldtaal. De voor dit onderzoek interessantste variant is een tekening die zich in de collectie van het Musée du Louvre bevindt (afb. 75).¹⁰¹ Net de meeste andere versies wordt deze gedateerd in de tweede helft van de zestiende eeuw. De tekening is de enige variant van de *Bruiloft te Kana* waarop een devotieportret is opgenomen. Dit is de reden waarom verscheidene auteurs aannemen dat de tekening op de originele compositie gebaseerd is.¹⁰² Op het eerste gezicht lijkt het ook aannemelijk: zo voltooien de orant en patroon de cirkelvormige opstelling van de personages. Zonder hun aanwezigheid is er een leegte in de compositie, die door de schilder van de Rotterdamse versie bijvoorbeeld werd opgevuld met spelende honden. Tegelijkertijd roept de opstelling ook vragen op, omdat het devotieportret is afgewend van de religieuze scène en zich op een wat vreemde wijze naar de schen-

kende bediende richt. Van alle aanwezigen zijn alleen de orant en de mannen links en rechts van Christus in contemporaine kleding afgebeeld. Beide dragen een tabbaard en de gebruikelijke bonnet. Alleen de schilder van de versie in Tongerlo heeft deze hoofddeksels correct weergegeven. De uitvoerders van de werken in Rotterdam en 's-Heerenberg interpreteerden het haar van de mannen als onderdeel van hun hoofddeksel. Wel is op deze werken het brokaatpatroon van de wandbedekking achter Christus met grote zorgvuldigheid overgenomen. Het patroon lijkt identiek te zijn aan dat op de tekening in het Louvre, al is deze hier schetsmatig weergegeven. Het brokaat van de mouwen van de vrouw tegenover Christus is op de tekening en op het werk in 's-Heerenberg te zien, op de Rotterdamse versie is deze niet overgenomen.

De beide gasten aan de tafel hebben kenmerken van een devotieportret, en zijn tevens portraits historiés, vergelijkbaar met het eerder besproken werk van de Meester Lucas (afb. 34).¹⁰³ De man aan de rechterzijde van Christus richt zich tot hem met een handgebaar maar maakt geen oogcontact. De man aan de linkerzijde heeft de starende blik, kenmerkend voor devotieportretten. Zijn weergave vormt een contrast met die van de overige tafelgasten die veelal druk in gesprek zijn.

De orant is een kanunnik, afgaande op zijn lange gewaad en de almutia, de pelsmantel die ook wel over de arm gedragen werd.¹⁰⁴ Zijn kostuum heeft wijde mouwen, maar zijn koorgevaad is nauwer gesneden dan de gebruikelijke burgertabbaard. De plooi van het gewaad liggen daarom minder breed rondom hem uitgespreid dan bij de oranten weergegeven door Bosch. Ook hij draagt een bonnet, met ribben en met de korte zijflappen opgeslagen. De beschermheilige, een bisschop, is tot op heden niet geïdentificeerd. Hij draagt een model van een kerk als attribuut, maar ook dit geeft geen verdere aanwijzing over de identiteit van de orant.¹⁰⁵ De koorkap van de bisschop is van zwaar brokaat: het patroon ervan is schetsmatig aangegeven. In het oeuvre van Bosch komt geen vergelijkbare patroonheilige voor; Bosch geeft heiligen, profeten en apostelen in bijna alle gevallen weer in eenvoudige gewaden. De uitgebreide aandacht die in de tekening aan brokaatpatronen is besteed en de trefzekerheid van de geschetste weergaven ervan is opvallend. Dit is weinig kenmerkend voor Jheronimus Bosch en is alleen te zien in het geval van de *Aanbid-*

75 Naar Jheronimus Bosch (?), *Bruiloft te Kana*, 1550-1570, pen en bruine inkt op papier, 28,1 x 20,8 cm, Paris: Musée du Louvre, Département des Ans Graphiques, Collection Edmond de Rothschild, inv. 163 DR/ Recto.



ding door de koningen (New York).¹⁰⁶ De hierboven beschreven kenmerken van de tekening en de schilderijen bevestigen voornamelijk het vermoeden dat het bij de *Bruiloft te Kana* niet om een inventie van Bosch gaat.

Jezus bij de schriftgeleerden

De eigenschappen van *Jezus bij de schriftgeleerden* zijn in grote lijnen vergelijkbaar met die van de tekening *Bruiloft te Kana*. Van *Jezus bij de schriftgeleerden* bestaan tenminste zeven varianten die sterk op elkaar lijken.¹⁰⁷ De bekendste is het paneel dat zich in Kasteel Opočno bevindt, niet in de laatste plaats vanwege de aanwezigheid van een overschilderd devotieportret (afb. 76).¹⁰⁸ De orant is na een restauratie (1994-1996) weer zichtbaar gemaakt.¹⁰⁹ Ook hier is een geestelijke geportretteerd, geknield en lezend in een boek. Wellicht schaatst hij zich hiermee onder de schriftgeleerden, zij het indirect en niet als actief deelnemer aan de discussie.¹¹⁰ De overschildering veroorzaakte een leegte in de compositie aan de linkerzijde. Ook de aanwezigheid van de



76 Naar Jheronimus Bosch (?), *Jezus bij de schriftgeleerden*, ca. 1545 of later, olieverf op eiken paneel, 78 x 61 cm, Tsjechië: kasteel Opočno, inv. nr. 4679.

grote nachtvlinder, op de voorgrond rechts, kreeg als gevolg van de wijziging extra veel nadruk. De compositie na de overschildering is in bijna alle versies gebruikt, wat doet vermoeden dat de Opočno versie de oudste is. *Jezus bij de schriftgeleerden* heeft geen relatie met bestaande composities of onderwerpen gebruikt door Jheronimus Bosch. De associatie met Bosch is geheel gebaseerd op globale stijlovereenkomsten en daarmee niet bijzonder overtuigend.

De toeschrijvingen van de composities aan Bosch bij het merendeel van de hierboven besproken werken rusten op een zeer smalle basis. Het is dan ook verscheidene malen voorgesteld dat de oorspronkelijke en verloren versies van de *Bruiloft te Kana* en *Jezus bij de schriftgeleerden* werken van Gielis Panhedel zouden zijn.¹¹¹ De reden waarom deze schilderijen in dit hoofdstuk toch kort beschreven werden is dat zij met grote regelmaat, en vaak zonder nadere uitleg, worden gepresenteerd als versies van verloren composities van Jheronimus Bosch. Het devotieportret maakte bij deze twee werken waarschijnlijk deel uit van de oorspronkelijke compositie. Dat is anders bij de *Geseling* en *Doornenkroning*, waar de devotieportretten werden toegevoegd. De door navolgers geportretteerde oranten betreffen in bijna alle gevallen geestelijken. Uiteraard sluit dit niet uit dat Bosch zelf ook werken met devotieportretten in opdracht van clerici vervaardigde maar dat deze verloren gingen. De werken van de navolgers maken wel duidelijk dat de stijl van Bosch zowel bij de burgerelite als bij de kerkelijke stand in de smaak viel en zich goed leende voor werken met een memoriefunctie.

5.6 Bosch en zijn klerikale afnemers

De familie Van Aken en Jheronimus Bosch in het bijzonder had een hechte relatie met de stad 's-Hertogenbosch. De schilderijen van Bosch maakten deel uit van verscheidene altaren in de Sint-Janskerk en hij onderhield nauwe banden met de Lieve Vrouwe Broederschap. Mede uit de kronieken, aangehaald in dit hoofdstuk, blijkt dat hij aan het begin van de zeventiende eeuw nog steeds beschouwd werd als de meest gerenommeerde schilder die de stad had voorgebracht. De relatie tussen Bosch en de kerkelijke opdrachtgevers in zijn geboortestad zal geleidelijk zijn gegroeid. Vanuit de bestaande contacten van het atelier van de familie Van Aken, via de Lieve Vrouwe Broederschap en instellingen als kerkbesturen kon hij zijn netwerk uitbouwen. Parallel aan zijn artistieke ontwikkeling als kunstenaar zien we zijn maatschappe-

lijke positie groeien, zoals ondermeer blijkt uit zijn acceptatie als gezworen broeder van de Lieve Vrouwe Broederschap.

Bosch ontving uiteraard ook opdrachten van buiten de stad, zoals van het dominicanenklooster in Brussel. Het contact met dergelijke kerkelijke opdrachtgevers kan via verscheidene kanalen zijn verlopen. Allereerst kan de naam van Bosch via een direct lijn tussen de dominicaner gemeenschappen in 's-Hertogenbosch en Brussel onder de aandacht zijn gebracht. Ook de Lieve Vrouwe Broederschap was mogelijk van belang: deze instelling vervulde een functie in zowel de wereldse als de kerkelijke kringen. Daarnaast is het denkbaar dat kerkelijke opdrachtgevers via de kringen rondom het hof belangstelling voor Bosch kregen. Er bestond een grote overlap tussen de elite van de hovelingen en die van de kerk. Het was niet uitzonderlijk dat een hooggeplaatste geestelijke tevens functioneerde als adviseur van de Bourgondische en Habsburgse heersers. In sommige gevallen werd daarbij ook nog een rol vervuld in humanistische-intellectuele kringen.¹¹² Dat gold niet alleen voor de Nederlandse diplomaten, adviseurs en humanisten maar ook voor hen die van Spaanse afkomst waren. Uit de volgende hoofdstukken zal blijken dat de naam van Jheronimus Bosch in de hofkringen zeker geen onbekende was. Zo bestelde Filips de Schone een *Laatste Oordeel* bij Bosch en hing het werk van de schilder in de paleizen van de hoge adel.

Zoals besproken in de voorafgaande hoofdstukken vervulden de schilderijen van Bosch voor de burgerelite een grote religieuze functie. Daarnaast waren de kunstobjecten met devotieportretten voor hen het uitgelezen medium om zichzelf te presenteren en te profileren. Deze behoefte aan distinctie gold evenzeer voor de kerkelijke opdrachtgevers en eigenaren van kunstwerken. Bij clerici kreeg het devotieportret, of een persoonlijke schenking van een kunstwerk, nog een aanvullende betekenis. Meer nog dan bij de burgeropdrachtgever versterkte de religieuze beleving van het werk de status van de schenker: zijn functie binnen de kerk

bepaalde immers voor een groot deel zijn identiteit. Ook al waren de onderwerpen voor deze groep opdrachtgevers van religieuze aard, men schrok er blijkbaar niet voor terug om zich te associëren met de vaak kritische houding die spreekt uit het oeuvre van Bosch. In de volgende hoofdstukken zullen we zien dat een aantal van Bosch' werken, zoals de *Hooiwagen* en de *Landlopertriptiek*, een afwijzing van hypocrisie en valse schijn bevatten: door alle rangen en standen heen, de kerkelijke niet uitgezonderd.¹¹³

Anders dan bij de burgerelite waren niet alle opdrachten en aankopen van religieuze kunst persoonsgebonden. Deze konden ook afkomstig zijn van kerkbesturen, broederschappen en andere religieuze instellingen. Daarbij zullen overigens ook individuele financiële bijdragen betrokken zijn geweest, zoals geconcludeerd werd in de paragrafen over de Lieve Vrouwe Broederschap. Het is goed mogelijk dat een dergelijke instelling een groot en kostbaar triptiek zoals bijvoorbeeld de *Verzoeking van de heilige Antonius* (Lissabon) bij Bosch bestelde.¹¹⁴ Bij dit werk, dat van zeer hoge kwaliteit is, wordt als mogelijke vroege eigenaar wel de naam van de hoveling Hippolyte de Berthoz genoemd (zie hoofdstuk 7). De afwezigheid van verwijzingen zoals namen, wapenschilden of devotieportretten lijkt echter in de richting te wijzen van een andersoortige opdrachtgever.

De geestelijke stand moet een opdrachtgever van belang voor Bosch zijn geweest, voor zijn atelier en voor hem persoonlijk. Helaas is geen van zijn werken in de Sint-Janskerk bewaard gebleven en het kleine oeuvre van Bosch geeft weinig informatie over zijn kerkelijke opdrachtgevers. Een groot deel van zijn kunstwerken op religieuze locaties heeft de tumultueuze tijden van de Reformatie en de Beeldenstorm niet overleefd. De schilderijen van Bosch vormden door hun populariteit bij de clerici, in combinatie met de herkenbare stijl, wellicht een gemakkelijke doelwit voor iconoclasten.



- 1 Kuyper 2000, pp. 136-140, 157-158, 182, 303; Vink 2001, p. 9.
- 2 Gerlach 1987 (1969), p. 30; Kuyper 2000, pp. 177-180; Catalogue Raisonné 2016, pp. 16, 113.
- 3 BoschDoc entry 22277: BHIC, ILVB, Rekeningen 1475-1476, inv. nr. 120, fol. 208r.
- 4 BoschDoc entry 23006: BHIC, inv. nr. 14, J. van Balen, B. Loeff en D. Everswijn, *Origo opidi Buscoducensis* 1184-1557, 's-Hertogenbosch 1608; Gramaye 1610; BoschDoc entry 23006, Scholten, opmerkingen en verwijzingen.
- 5 BoschDoc entry 23006: BHIC, inv. nr. 14, J. van Balen, B. Loeff en D. Everswijn, *Origo opidi Buscoducensis* 1184-1557, 's-Hertogenbosch 1608: fol. 10r.
- 6 BoschDoc entry 28342: *Laus Phani Busciducensis*, ca. 1550, Brussel: Koninklijke Bibliotheek, HS 8471-75, fols. 22r-24r; Desmense 1995, pp. 30, 31.
- 7 Zie onder andere Périér-D'leteren en Mohrmann 2014, pp. 37-55.
- 8 BoschDoc entry 27757: Oud Rechterlijk Archief 's-Hertogenbosch, archief der Schepenbank, 1250, 342v (30 juni 1481).
- 9 Van den Bichelaer 1998, Bijlage II.
- 10 Frenken 1963-1964, pp. 107-108; Gerlach 1988 (1967), p. 60; Koldewey 2001, p. 68.
- 11 Van Zuijlen 1866, II, pp. 1236, 1237; Schutjes 1873, pp. 194-195.
- 12 Koldewey 2001, pp. 68, 69; Catalogue Raisonné 2016, p. 23; BoschDoc entry 27757, Scholten, opmerkingen en verwijzingen.
- 13 Koldewey 2001, pp. 69-70.
- 14 BoschDoc entry 22280: BHIC, ILVB, Rekeningen 1480-81, inv. nr. 121, fol. 113v; Gerlach 1967, p. 52; Catalogue Raisonné 2016, p. 17.
- 15 BoschDoc entry 23006: BHIC, inv. nr. 14, J. van Balen, B. Loeff en D. Everswijn, *Origo opidi Buscoducensis* 1184-1557, 's-Hertogenbosch 1608: fol. 10v.
- 16 Van Zuijlen 1863, I, p. 751; Koldewey 2001, p. 68.
- 17 BoschDoc entry 23006: BHIC, inv. nr. 14, J. van Balen, B. Loeff en D. Everswijn, *Origo opidi Buscoducensis* 1184-1557, 's-Hertogenbosch 1608: fol. 10v. Genoemd worden de scènes: Het beleg van Bethulië, De dood van Holofernes, De vlucht en slachting van het Assyriërische leger, De overwinning behaald door Judith, Mordechai en Esther en De bevrijding van het Joodse volk.
- 18 Zo namen Gerlach, Koldewey en Vandenbroeck de werken wel op als zijnde van Bosch en noemen Scholten en Silva Maroto de werken onder voorbehoud. De Catalogue Raisonné laat ze geheel buiten beschouwing. Gerlach 1988 (1967), p. 60; Koldewey 2001, p. 67; Vandenbroeck 2002, p. 311; BoschDoc entry 23006, Scholten, opmerkingen en verwijzingen; Silva Maroto 2016, p. 39.
- 19 Pirenne 1967, pp. 42, 45.
- 20 Van Dijck 1973, pp. 33, 58, 69, 70.
- 21 Van Dijck 2001, pp. 52, 53; Vandenbroeck 2002, pp. 172-174.
- 22 Inschrijvingen broederschap, BoschDoc entry 22266 en BHIC, ILVB Rekeningen 1454-1455, inv. nr. 119, fol. 085v; "Anthonis, Jan sMaelres soen, ende Aleyt uxoor, II librae"; BoschDoc entry 22289 en BHIC, ILVB Rekeningen 1494-1495, inv. nr. 122, fol. 330r: "(...) Goessen de maelder Anthonissoen (...) Ende Kathelijc zijn huysvrou (...) Ende Jan zijn soen. (...)"; BoschDoc entry 31657 en BHIC, ILVB Rekeningen 1495-1496, inv. nr. 116, fol. 163r: "(...) Katherijn, Goessen die maelders huysvrouwe, ende Jan, haer soen (...)".
- 23 Catalogue Raisonné 2016, p. 21; Het enige andere bekende lid met een dergelijke achtergrond is Jan Heyns, de zwager van Alart Duhamel en medebouwmeester van de Sint-Janskerk, werd lid in 1478-1479 en als gezworen lid toegelaten in 1495-1496. BHIC, ILVB, Rekeningen 1495-1496, inv. nr. 116, fol. 163r.
- 24 Van Dijck 1973, pp. 195, 196.
- 25 Zie BoschDoc entry 22260, Scholten, Opmerkingen en verwijzingen; Ilsink, Koldewey en Spronk 2018, p. 14.
- 26 BoschDoc entries 29622 en 22278: BHIC, ILVB 1460-1461, inv. nr. 119, fol. 184v (kast) en BHIC, ILVB 1476-1477, inv. nr. 120, fol. 262r (boorden).
- 27 BoschDoc entries 22261 en 22262: BHIC, ILVB 1446-1447, inv. nr. 118, fol. 218r (hek), 1447-1448, inv. nr. 118, fol. 232v (kronen en muur).
- 28 BoschDoc entry 22257, 22258 en 22263: BHIC, ILVB Rekeningen 1442-1443, inv. nr. 118, fol. 160v (polychromie beelden), BHIC, ILVB Rekeningen 1444-1445, inv. nr. 118, fol. 186r (muur, gordijnen, engelen), BHIC, ILVB Rekeningen 1449-1450, inv. nr. 119, fol. 25v (polychromie).
- 29 BoschDoc entry 22311: BHIC, ILVB Rekeningen 1494-1495, inv. nr. 122, fol. 350v.
- 30 BoschDoc entry 22504: Stadsarchief 's-Hertogenbosch, 392, Archief van de Tafel van de Heilige Geest van 's-Hertogenbosch, 1487-1488, inv. nr. 412, fol. 43r.
- 31 Zie onder andere: Van Dijck 2001, pp. 56-57; Koldewey 2001, p. 41; Vink 2001, pp. 22-23; Catalogue Raisonné 2016, pp. 23-26.
- 32 BoschDoc entry 22286: BHIC, ILVB Rekeningen 1491-1492, inv. nr. 122, fol. 224r.
- 33 BoschDoc entry 22287 en 22288: BHIC, ILVB, Rekeningen 1493-1494, inv. nr. 122, fol. 294r en fol. 295r.
- 34 BoschDoc entry 22319: BHIC, ILVB Rekeningen 1503-1504, inv. nr. 123, fol. 190v; zie ook BoschDoc entry 22319, Scholten, Opmerkingen en verwijzingen; Catalogue Raisonné 2016, pp. 20, 25.
- 35 Zie ook het promotieonderzoek van Loes Scholten (Radboud Universiteit).
- 36 BoschDoc entry 22323 en 22325: BHIC, ILVB, Rekeningen 1511-1512, inv. nr. 125, fol. 295v en BHIC, ILVB 1514-1515, inv. nr. 126, fol. 81v. Zie ook Catalogue Raisonné 2016, p. 26 en bij BoschDoc entry 22325, Scholten, Opmerkingen en verwijzingen.
- 37 BoschDoc entry 22324: BHIC, ILVB Rekeningen 1512-1513, inv. nr. 125, fol. 325r en Scholten, Opmerkingen en verwijzingen; zie ook Catalogue Raisonné 2016, p. 26.
- 38 Van Dijck 1973, pp. 125-126.
- 39 *Item*, die proesten mit *sommigen van der* bruederscapen, Thonijs den maelder *ende* zijn zoenen, *ende* mit meester Ariaen van Wesel den tafelmeker, vergadert tot Jan Maes int wijnhuys, om te spreken *ende* te ordineren die patronen *ende* manieren hoe men die taeffel soude verdingen, *ende* aldair ter selver tijt verteert: XXV *stuver*.
- 40 BoschDoc entry 31602: BHIC, ILVB 1488-1489, inv. nr. 122, fol. 128r: "(...) *Item*, Goyart den Cuper van twee doeren te maken aen onse taeffel diemen soude doen stofferen, VII *Rijns*gulden.(...)".
- 41 Halsema-Kubes 1980, p. 63.
- 42 Zie ook het promotieonderzoek van Loes Scholten (Radboud Universiteit).
- 43 BHIC, ILVB rekeningen 1476-1477, inv. nr. 120, fol. 257r-v, 259r; Halsema-Kubes 1980, p. 56.
- 44 Peeters 1985, pp. 19, 24; Glaudemans 2017, pp. 306-309.
- 45 BoschDoc entry 22321: BHIC, ILVB Rekeningen 1508-1509, inv. nr. 125, fol. 121v-122r.
- 46 Swillens 1948, pp. 154-157; Halsema-Kubes 1980, pp. 35, 65-70.
- 47 BoschDoc entry 22337: BHIC, ILVB 1521-1522, inv. nr. 127, fol. 159v; BoschDoc entry 22337, Scholten, opmerkingen en verwijzingen; BoschDoc entry 22338: BHIC, ILVB 1522-1523, inv. nr. 127, fol. 216v.
- 48 BHIC, ILVB Rekeningen 1521-1522, inv. nr. 127, fol. 159v; Schuttelaars 1998, p. 244; Koldewey, Vandenbroeck en Vermet 2001, pp. 23, 71.
- 49 BoschDoc entry 22343: BHIC, ILVB Rekeningen 1545-1546, inv. nr. 131, fol. 307v: "(...) *Item*, doen wasschen *ende* vernissen die geschilderde dueren, van der tavelen staende op Onser Lieve Vrouwen autair, geschildert by meester Jeronimus, *ende* des gelycken oyck die dueren bynnen, geschildert by Gielis van den Bossche, tot Bruessel woenende, *item* insgelixs doen (...)".
- 50 Adriaen van Wesel, twee luiken van het retabel van de Lieve Vrouwe Broederschap: *Het Visioen van keizer Augustus en Johannes op Patmos*, 1476-1477, eikenhout met resten van originele polychromie, Augustus: 48,2 x 34,5 x 17 cm, kast: 86,7 x 61,5 x 32 cm, Johannes: 47,4 x 33,9 x 17 cm, kast: 86,5 x 61,6 x 32 cm, 's-Hertogenbosch: Illustre Lieve-Vrouwe-Broederschap.
- 51 Halsema-Kubes 1980 (Bulletin), pp. 177-180; Halsema-Kubes 1980, pp. 34-44; Halsema-Kubes 1989, pp. 163-165; Koldewey 2001, pp. 70-78.
- 52 Halsema-Kubes 1980, pp. 34-44.
- 53 Een afbeelding van de reconstructie is opgenomen in Halsema-Kubes 1980, p. 40, afb. 6.
- 54 Halsema-Kubes 1980, pp. 37-38. Halsema-Kubes verwijst hier onder andere naar Swillens 1948, p. 153.
- 55 Jacobs 1998, p. 96-102; Périér-D'leteren en Mohrmann 2014, p. 38.
- 56 Aert van den Bossche of atelier, *Jobretabel*, 1485-1489, olieverf op eiken paneel, 117,5 x 87,5 cm (benedenluiken, elk), 54 x 28,5 cm (bovenluiken, elk), Keulen: Wallraf-Richartz-Museum, inv. nr. 411 / particuliere verzameling.

- 57 Koldewey, Vandenbroeck en Vermet 2001, pp. 23, 71; Koldewey 2003, pp. 458-461.
- 58 Jan Borman (III), atelier van Jan Borman (III) en atelier van Bernard van Orley, *Passieretabel van Güstrow*, voor 1522, 405 x 520 x 27,5 cm (gesloten toestand), Güstrow: Pfarrkirche St. Marien; Périer-D'leteren en Mohrmann 2014, p. 39, afb. 2a.
- 59 Bekeken zijn onder andere de werken besproken in Jacobs 1998 en Périer-D'leteren en Mohrmann 2014.
- 60 Koldewey 2001, pp. 70-78, 94-95; Vandenbroeck 2002, p. 324; Catalogue Raisonné 2016, pp. 164-171.
- 61 Zie voor een gedetailleerde beschrijving van de reconstructie: Koldewey 2001, pp. 70-78.
- 62 Koldewey 2001, pp. 70-78, 94-95; Catalogue Raisonné 2016, p. 170.
- 63 Halsema-Kubes 1980, p. 39; Catalogue Raisonné 2016, p. 165.
- 64 Halsema-Kubes 1980, pp. 36-42; Halsema-Kubes 1980 (Bulletin), pp. 163-165; Catalogue Raisonné 2016, p. 173.
- 65 Von Baldass 1943, p. 243, hij stelde aanvankelijk voor dat de weken de luiken van een altaarstuk vormen. In de editie van 1959, p. 239 suggereert hij een diptiek. Zie ook de reconstructie in Fuster Sabater 1996, pp. 85-86.
- 66 ilva Maroto 2016, p. 40; López Redondo 2016, pp. 260, 261; Kemperdick 2016, pp. 90-95; Lammertse 2016, p. 271 noot 19; Filedt Kok 2017, p. 116.
- 67 Israhel van Meckenem, *Johannes op Patmos*, ca. 1480, gravure, 182 x 138 mm. Geraadpleegd exemplaar: Wenen, Albertina Museum, inv. nr. DG1926/1125 (kopie naar Meester E.S., *Johannes op Patmos*, ca. 1460, gravure, 205 x 142 mm. Geraadpleegd exemplaar: St. Petersburg, Hermitage, inv. nr. OL-149673); Martin Schongauer, *Johannes op Patmos*, 1470-1490, gravure, 160 x 114 mm. Geraadpleegd exemplaar: Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. RP-P-OB-1043; Catalogue Raisonné 2016, pp. 171, 172; Kemperdick 2016, pp. 90-95.
- 68 Technical Studies 2016, pp. 109 en 118.
- 69 Catalogue Raisonné 2016, pp. 57, 58; Technical Studies 2016, p. 109. Als de groeirichting bekend is kan worden vastgesteld of de jonge kant van de plank bewaard is gebleven bij de voeg tussen de planken. Het verdwijnen van jaarringen is dan niet per definitie problematisch.
- 70 BHIC, ILVB, Rekeningen 1541-1542/1545-1546, inv. nr. 131, fol. 50v: "(...) Den selven Jannen gegeven van een karsse voir Josephen ende Joachimen een geheel jair te ontstekene alle avont int loff III ½ stuver, ende van de van de [sic] karsse voir Sunt Jan Evangelist ende Baptist ende die andere karssen een half jair heeft ontsteken int loff (...)"
- 71 Halsema-Kubes 1980, p. 39, Bijlage II, pp. 64, 71: rekeningen ILVB 1492-1493, fol. 299.
- 72 BoschDoc entry 22258: BHIC, ILVB Rekeningen 1444-1445, inv. nr. 118, fol. 186r; Koldewey 2001, p. 76; Catalogue Raisonné 2016, p. 167.
- 73 BoschDoc entry 23006, BoschDoc entry 23006: BHIC, inv. nr. 14, J. van Balen, B. Loeff en D. Everswijn, Origo opidi Buscoducensis 1184-1557, 's-Hertogenbosch 1608: fol. 10r-10v.
- 74 Navolger van Jheronimus Bosch of (navolger van) Gielis Panhedel, *De ontmoeting van David en Abigail en Salomo buigt voor zijn moeder Bathseba*, ca. 1550, olieverf op eiken paneel, 51 x 37 cm, privéverzameling, locatie onbekend. RKD <https://rkd.nl/explore/images/50038> en <https://rkd.nl/explore/images/50039> [geraadpleegd op 30-01-2018].
- 75 Zie bijvoorbeeld Elsig 2001, p. 100; Elsig 2004, p. 154.
- 76 Vandenbroeck 1990, pp. 398, 399; Koldewey 2001, p. 78; Vandenbroeck 2002, pp. 310, 311.
- 77 Jheronimus Bosch Art Center 's-Hertogenbosch, Gerlach Archief 03.02.01; Gerlach 1974, pp. 54, 55; Koldewey 2001, p. 78. Met veel dank aan Loes Scholten die het afschrift in december 2019 opnieuw traceerde en bestudeerde voor haar onderzoek (Radboud Universiteit, nog te publiceren).
- 78 Gerlach Archief in Bibliotheek JBAC SHB 03.02.01, p. 6: "Hieronymus Aquensis, pictor, in persona Davidis, cum uxore Aleyde van de Meerveurt in persona Abigaël [...] In sinistro latere [...] Hieronymus ab Aken in persona Davidis."
- 79 Der Kinderen-Besier 1933, pp. 143, 144; Elsig 2001, p. 100.
- 80 BoschDoc entry 29424: RA Brussel, Kerkelijk archief van Brabant, 12029-2, fol. 250v - 251v.
- 81 Vandenbroeck 2002, pp. 326, 327; Catalogue Raisonné 2016, p. 27.
- 82 Van Mander 1604, fol. 216v - 217r.
- 83 Van Mander 1604, fol. 216v.
- 84 *Collectenbuch van de Munsterkerk*, Universiteitsbibliotheek Bonn, MS.S. 338, fol. 45v-46r. (De Tolnay 1965, p. 398, verwijst naar T. van Westrheene, 'Hieronymus van Aeken, IV. Darstellungen auf Stichen. Seine Kunstweise', in: J. Meyer (red.): *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. I, 1872, p. 94. Bronnen zijn de rekeningen van de kerk uit 1589. De complete (Latijnse) tekst van het brondocument werd gepubliceerd door Gerlach 1988 (1967), p. 61 noot 22.
- 85 Michiel 1521 (Morelli 1800), p. 77; Aikema 2001, p. 25; Catalogue Raisonné 2016, p. 289 noot 5: "La tela del inferno cun la gran diversità de monstri fo de mano de Hieronimo Bosch; La tela delle sogni fo de man de l'istesso; La tela della fortuna con el ceto che ingiotte Giona fu de man de l'istesso".
- 86 Aikema 2001, p. 26.
- 87 Zie ondermeer Slatkes 1975, p. 339; Aikema 2001, pp. 25-31; Silva Maroto 2016, p. 41.
- 88 Boschini 1664, p. 24; Zanetti 1733, p. 109.
- 89 Martens 2013, pp. 204, 205; Catalogue Raisonné 2016, pp. 278, 279. Na de dood van dood Antonio Despuig bevond de triptiek zich in het paleis van de graven van Montenegro, Palma de Mallorca.
- 90 Navolger Jheronimus Bosch, *Aanbidding door de koningen* (Triptiek) en *Christus voor Pilatus* (Verso), ca. 1520, olieverf op eiken paneel, middenpaneel: 91,4 x 72,9 cm, luiken: 88 x 29 cm, Banbury, Warwickshire: Upton House, The Bearsted Collection (National Trust), inv. nr. NT 143.
- 91 Unverfehrt 1980, pp. 135-136, 243, nr. 10, afb. 84.
- 92 Voor de gegevens van de *Kruisdraging van Christus* (Wenen) zie Bijlage I, nr. A12; voor de gegevens van de *Kruisdraging van Christus* (El Escorial), zie Bijlage I, nr. A13.
- 93 Navolger Jheronimus Bosch, *De Geseling van Christus*, ca. 1510, olieverf op eiken paneel, 70,7 x 56,7 cm, Dublin: National Gallery of Ireland, inv. nr. NGL1320.
- 94 Unverfehrt 1980, p. 267, nr. 65; Van Schoute, Verougstraete en Garrido 2001, pp. 113-114; Vandenbroeck 2002, p. 318. Versies van deze compositie zijn onder andere: Navolger Jheronimus Bosch, *De doornenkroning van Christus*, ca. 1510-1520, olieverf en goud op eiken paneel, 67,6 x 51,8 cm, Philadelphia: Museum of Art, John G. Johnson Collection, inv. nr. 353; Navolger Jheronimus Bosch, *De doornenkroning van Christus*, 16de eeuw, olieverf op eiken paneel, 82 x 60 cm, Bern: Kunstmuseum, inv. nr. 46.
- 95 Voor de gegevens van de *Doornenkroning van Christus* zie Bijlage I, nr. A14; Navolger Jheronimus Bosch, *Passietriptiek*, ca. 1530-1540 (middenpaneel) en ca. 1540-1550 (luiken), olieverf op eiken paneel, linkerluik: 152,2 x 85,6 cm, middenpaneel: 139,7 x 170,2 cm, rechterluik: 152,4 x 84,5 cm, Valencia: Museu de Belles Arts de València, inv. nr. 264 - 266; Navolger Jheronimus Bosch, *Doornenkroning van Christus*, ca. 1530-1540, olieverf op eiken paneel, 157,5 x 195,8 cm, San Lorenzo de El Escorial: Monasterio de San Lorenzo de El Escorial / Patrimonio Nacional, inv. nr. 10014743.
- 96 Van Schoute, Verougstraete en Garrido 2001, pp. 113-114. De onderzoekers baseerden deze veronderstelling ondermeer op de vergelijking van de twee groepen werken, de bijna collageachtige samenstelling van de composities en de vele handen die bij de uitvoering betrokken waren.
- 97 Vandenbroeck 1985, pp. 56-59. Met dank aan Siska Beele (KMSKA).
- 98 Van Schoute, Verougstraete en Garrido 2001, p. 115.
- 99 Anoniem, naar Jheronimus Bosch (?), *De bruijloft te Kana*, ca. 1560, olieverf op eiken paneel, 93,0 x 72,0 cm, Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nr. St 25; Anoniem, naar Jheronimus Bosch (?), *De bruijloft te Kana*, 16de eeuw, olieverf op eiken paneel, 93,5 x 72 cm, 's-Heerenberg: Kasteel Huis Bergh, inv. nr. 58; Anoniem, naar Jheronimus Bosch (?), *De bruijloft te Kana*, olieverf op doek, 103,5 x 68,5 cm, Tongerlo: Onze-Lieve-Vrouwe Abdij; Anoniem, naar Jheronimus Bosch (?), *De bruijloft te Kana*, 75 x 135 cm, verblijfplaats onbekend, voorheen (1958) Parijs: collectie A. Koehler. Zie ook: Unverfehrt 1980, p. 247; De Vrij 2012, pp. 521-525; IIsink 2019, pp. 125-135.
- 100 Unverfehrt 1980, pp. 99, 100; Wattel 2001, p. 14; Koldewey 2001, p. 78; Vandenbroeck 2002, p. 315.
- 101 Naar Jheronimus Bosch (?), *Bruijloft te Kana*, 1550-1570, pen en bruine inkt op papier, 28,1 x

- 20,8 cm, Paris: Musee du Louvre, Departement des Graphiques, Collection Edmond de Rothschild, inv. nr. 163 DR/ Recto.
- 102 Onder andere: Boon 1960, p. 458; Vandenbroeck 2001 (catalogus Rotterdam), pp. 159, 161; Fischer 2009, p. 91.
- 103 Meester Lucas, *Laatste Avondmaal met portretten van schenkers als apostelen*, ca.1550, olieverf op eiken paneel, 121 x 158,5 cm, Haarlem: Frans Hals Museum, inv. nr. I-247; zie ook IIsink 2019, p. 130.
- 104 Fischer 2009, p. 91.
- 105 Koreny 2012, p. 336.
- 106 Voor de gegevens van de *Aanbidding door de koningen* (New York), zie Bijlage I, nr. A10.
- 107 Unverfehrt 1980, p. 263; De Vrij 2012, pp. 515-519; Onder andere: Navolger van Jheronimus Bosch, *Jezus bij de schriftgeleerden*, olieverf op eiken paneel, 74 x 58 cm, Paris: Musée du Louvre, inv. nr. RF 970; Navolger van Jheronimus Bosch, *Jezus bij de schriftgeleerden*, olieverf op eiken paneel, 71,2 x 55 cm, verblijfplaats onbekend (voor 1917 New York: Pierpont Morgan Collection); Navolger van Jheronimus Bosch, *Jezus bij de schriftgeleerden*, 16de eeuw, olieverf en bladgoud op eiken paneel, 69,2 x 58,3 cm, Philadelphia: Museum of Art, John G. Johnson Collection, 1917, inv. nr. 77; Navolger van Jheronimus Bosch, *Jezus bij de schriftgeleerden*, olieverf op eiken paneel, 74 x 58 cm, Paris: Musée du Louvre, inv. nr. RF 970; Navolger van Jheronimus Bosch, *Jezus bij de schriftgeleerden*, 1562, olieverf op eiken paneel, 86 x 74 cm, Gross Schonau: Damast und Frottier Museum, inv. nr. 56. 1229.
- 108 Naar Jheronimus Bosch (?), *Jezus bij de schriftgeleerden*, ca. 1545 of later, olieverf op eiken paneel, 78 x 61 cm, Tsjechië: kasteel Opočno, inv. nr. 4679.
- 109 Elsig 2004, p. 124.
- 110 Zie ook: Wattel 2001, p. 14; Koldewey 2001, pp. 55, 78; Vandenbroeck 2002, p. 315.
- 111 Elsig 2004, p. 154; Vermet 2001, p. 98.
- 112 Zo vervulden bijvoorbeeld de humanisten Frans van Busleyden (ca. 1450-1502) en zijn broer Hiëronymus van Busleyden (ca. 1470-1517) hoge functies binnen de kerk en binnen de politiek.
- 113 Voor de gegevens van de *Landlopertriptiek* zie Bijlage I, nr. A19; Voor de gegevens van de Hooiwagen, zie Bijlage I, nr. A20.
- 114 Voor de gegevens van de *Verzoeking van de heilige Antonius* (Lissabon) zie Bijlage I, nr. A4.



6

Opdrachten en kunstbezit van de adellijke elite. Achtergronden en historische context

177

In het eerste gedeelte van deze studie stonden de opdrachtgevers en eigenaren uit de burgerkringen centraal. In de volgende hoofdstukken verleggen we de aandacht naar de groep eerste eigenaren van Bosch' schilderijen uit de hoge adellijke elite. De bekendheid van Jheronimus Bosch drong rond de eeuwwisseling door in de kringen van het hof en de adel. Deze kunstliefhebbers zullen in de volgende hoofdstukken voornamelijk worden aangeduid met 'eigenaren'. Bij de betreffende werken is namelijk in geen enkel geval gedocumenteerd wie de opdrachtgever was. De plaats van de schilderijen van Bosch in de kunstverzamelingen van deze personen lijkt zeker niet in alle gevallen prominent te zijn geweest: het gaat vaak om één of enkele werken. Dit gezegd hebbende: het aantal verzamelingen waar werk van Bosch in was opgenomen is groot. De waardering voor zijn schilderijen was bovendien zodanig hoog dat Bosch in die inventarissen met naam als de maker wordt vermeld. Dit was zeker geen vanzelfsprekend gebruik in de late vijftiende en de zestiende eeuw.

De prioriteitstelling tussen verscheidene functies van het kunstwerk lag in de kringen van het hof en de hoge adel enigszins anders dan in de omgeving van de burgerelite.¹ Voor beide groepen gold dat de religieuze, moreel-inhoudelijke en representatieve functies van groot belang waren. Het kunstwerk kreeg in de kringen van de adellijke elite daarnaast twee aanvullende toepassingen: de functie van discussiestuk om het gezelschap te onderhouden en te vermaken, en die van autonoom artistiek product met bijbehorende waarde. Het is zeker niet gezegd dat het kunstwerken aan deze laatste functies ontbrak buiten de adellijke wereld; een kunstwerk is tenslotte altijd meer dan alleen een functioneel object. Een van de consequenties was wel dat de

schilderijen van Bosch die vroeg deel uitmaakten van adellijke collecties andere onderwerpen afbeeldden dan de werken die hij voor de burgerelite schilderde. Aan het einde van dit hoofdstuk wordt hier verder op ingegaan. Een ander essentieel verschil is dat de verzamelingen van de adellijke elite vele malen omvangrijker waren en werken bevatten van uiteenlopende kwaliteit en herkomst. Ook de relatie van de eigenaar tot de kunstobjecten was anders: veel van de voorwerpen waren niet in opdracht van deze eigenaren gemaakt en de collecties werden regelmatig aangevuld met aankopen en schenkingen van persoonlijke of diplomatieke aard. Van de hooggeplaatste vroege eigenaren van Bosch' werk is eveneens onbekend of zij de opdrachtgevers waren van de schilderijen en of zij al dan niet in direct contact stonden met de schilder Jheronimus en/of zijn atelier. Wel is duidelijk dat deze bezitters via hun functies en posities aan elkaar gerelateerd waren, en in ieder geval de wens deelden om werk van Bosch op te nemen in hun verzamelingen. Het is daarom dat de groep adellijke eerste eigenaren in de volgende hoofdstukken wordt benaderd vanuit hun netwerk en hun onderlinge verhoudingen. Onder de liefhebbers van de schilderijen van Jheronimus Bosch bevonden zich leden van huizen van Bourgondië, Habsburg en Trastámara alsmede de diplomaten en adviseurs die aan de hoven verbonden waren. Om de onderlinge relaties binnen deze groep inzichtelijk te kunnen maken is het noodzakelijk om allereerst beknopt de historische context te beschrijven waarbinnen deze personen werkten en leefden.

6.1 Politieke situatie

De heersende huizen: Bourgondië, Habsburg en Trastámara
Tegen het einde van de vijftiende eeuw was er in de Nederlanden nauwelijks sprake van een politieke eenheid, ondanks een

Jheronimus Bosch, *Laatste Oordeel*, detail, ca. 1500–1505, olieverf op eiken paneel, binnenzijde linkerluik 163 x 60 cm, Wenen: Akademie der bildenden Künste, Gemaldegalerie, inv. nr. GG 579–gg-581.

min of meer centraal bestuur onder Karel de Stoute (1433-1477). Belangrijke gebieden waren het hertogdom Brabant en de graafschappen Vlaanderen, Holland, Zeeland en Henegouwen. In 1473 werd Karel bovendien hertog van Gelre en graaf van Zutphen. De bovengenoemde landen waren relatief dichtbevolkt, verstedelijkt en economisch sterk. Op 5 januari 1477 sneuvelde Karel de Stoute tijdens de Slag van Nancy en zijn overlijden veroorzaakte de nodige politieke onrust in het rijk. Er was geen vertrouwen in de jonge erfgenaam Maria van Bourgondië (1457-1482) en verscheidene gewesten en grote steden wilde de onder Karel ingezette centralisatie weer terugdraaien. Enige stabiliteit in deze periode van felle oproeren werd teruggebracht door het huwelijk van Maria met de Habsburger Maximiliaan van Oostenrijk (1459-1519), dat al in het midden van 1477 werd gesloten. De Staten-Generaal van de Nederlanden, de vergadering waarin alle gewesten vertegenwoordigd waren, accepteerde deze heerser echter maar moeizaam.²

Als de nieuwe vorst was Maximiliaan ook soeverein van de Orde van het Gulden Vlies. Deze ridderorde was in 1430 in het leven geroepen door Filips de Goede, de grootvader van Maria van Bourgondië. Het veertiende kapittel van de Orde vond plaats in 's-Hertogenbosch in 1481, en een van de nieuwe ridders die opgenomen werd was de peuter Filips de Schone (1478-1506). Het bezoek aan stad werd gecombineerd met de 'Blijde Inkomst' van Maria, die toen al enige jaren hertogin van Brabant was. Dat deze gebeurtenissen door slechts een handvol Vliesridders werd bijgewoond is veelzeggend over hoe beladen de politieke situatie was. Een van de weinige ridders die wel acte de présence gaf was de kamerheer van Maximiliaan, Engelbrecht II van Nassau (1451-1504).³ In 1482 kwam Maria van Bourgondië na een noodlottige val van haar paard te overlijden. Maximiliaan trad als regent op voor de nog zeer jonge troonopvolger Filips de Schone. Met deze opvolging kwam er een einde aan het bestuur door het huis van Bourgondië en begon de tijd van het Habsburgs bewind. Op verzoek van de Staten-Generaal werd Filips in 1494 meerderjarig verklaard en in tegenstelling tot zijn vader werd hij wel geaccepteerd als heerser. Een belangrijke residentie van Filips de Schone was, net als voor zijn voorgangers, het Coudenbergpaleis te Brussel.

Sinds 1469 vormden de Bourgondische gebieden samen met het Spaanse koninkrijk Aragon een alliantie tegen Frankrijk. Om deze relatie verder te versterken werd een dubbel huwelijk gearrangeerd tussen het huis van Bourgondië en het huis van Trastámara. In 1496 trouwde Filips de Schone met Johanna van Aragon (1497-1555), dochter van *Los Reyes Católicos* Fernando II van Aragon (1452-1516) en Isabella I van Castilië (1451-1504). Filips' zus

Margaretha van Oostenrijk (1480-1530) huwde een jaar later met Juan, de kroonprins van Aragon en Castilië (1478-1497), de broer van Johanna. De huwelijken, en vooral de onvoorziene consequenties daarvan, brachten een politieke eenheid tot stand tussen de Nederlanden en Spanje die een ingrijpende invloed zou hebben op de toekomst van beide gebieden. De onderhandelingen voorafgaand aan het huwelijk veroorzaakten, zoals gebruikelijk bij deze gebeurtenissen, veel diplomatieke activiteit. De hovelingen-diplomaten van Spaanse afkomst, zoals de familie De Guevara, speelden hierbij een grote rol. In 1496 bezocht Filips voor de tweede maal 's-Hertogenbosch, dit keer voor zijn eigen 'Blijde Inkomst'.⁴ De aannahme van sommige auteurs dat Filips gedurende dit korte bezoek, dat nauwelijks twee volle dagen bestreek, Jheronimus Bosch persoonlijk zou hebben ontmoet is hoogst onwaarschijnlijk.⁵ Het is uiteraard wel mogelijk dat hij in aanraking kwam met, of attent gemaakt werd op, het werk van de schilder.

Het huwelijk van Filips en Johanna kreeg een grote nieuwe betekenis toen tussen 1498 en 1500 de drie eerste opvolgers van de Castiliaanse troon kwamen te overlijden. Onder hen was Juan van Aragon en zijn zus Johanna was nu de eerste in lijn van opvolging.⁶ Om dit recht officieel op te eisen reisden Filips en Johanna eind 1501 naar Spanje, waar zij begin 1502 aankwamen. De Nederlanden stonden tijdens hun afwezigheid onder toezicht van Engelbrecht II van Nassau, die door Filips als landvoogd was aangesteld. In het gevolg van Filips en Johanna reisden voornamelijk diplomaten en edelen mee, zoals Diego de Guevara, zijn broer Pedro de Guevara, Filips van Bourgondië-Blatón en de jonge Hendrik III van Nassau.⁷ Een van de belangrijkste adviseurs van Filips de Schone, Frans van Busleyden, kwam tijdens de reis in Toledo te overlijden. Filips reisde in de herfst van dat jaar terug naar de Nederlanden en liet zijn vrouw achter om van hun tweede zoon Ferdinand (1503-1564) te bevallen. Johanna keerde terug in 1504, maar aan het einde van dat jaar overleed haar moeder Isabella van Castilië. Isabella had haar dochter als enige erfgenaam van de troon benoemd, met Johanna's oudste zoon Karel (1500-1558) als opvolger. Bovendien was Fernando van Aragon benoemd als regent, voor zolang als Johanna in de Nederlanden was. Filips had in deze constructie geen rechten maar liet zich desondanks in 1504 tot koning van Castilië uitroepen. Hiermee begon de strijd om de macht tussen Filips en Fernando en hun aanhangers, de *Fernandistas* en de *Felipistas*.⁸ De rechtmatige troonopvolgster Johanna werd hierbij volledig gepasseerd, waarbij haar mentale instabiliteit als argument werd aangevoerd. Filips werd gesteund door zijn vertrouwelingen onder de diplomaten en de Spaanse adel die nauwe banden hadden met het Bourgondisch hof en met de Nederlanden,

zoals de leden van de familie De Guevara. Andere Spaanse edelen volgden Filips naar de Nederlanden op zoek naar lucratieve mogelijkheden. Een invloedrijk adviseur was Juan Manuel, die in 1492 naar de Nederlanden gestuurd was als ambassadeur voor *Los Reyes Catolicos*, maar die steeds dichter bij Filips was komen te staan.⁹

Het gewest van het hertogdom Gelre en het bijbehorende graafschap Zutphen was in 1493 weer zelfstandig geworden. De slepende conflicten met de Gelderse hertog laaiden rond 1502 op, uitlopend in de jarenlange Gelderse oorlogen. Vanwege de strategische ligging van 's-Hertogenbosch verbleef Filips met zijn gevolg langere tijd in de stad, van begin september 1504 tot eind mei 1505. Ook Maximiliaan, diens nieuwe vrouw Maria Bianca Sforza en andere hoogwaardigheidsbekleders deden de stad aan. Er was daarbij ook tijd voor luchtigere zaken en er werden steekspelen, kaatswedstrijden en allerlei andere festiviteiten georganiseerd. Filips en Maximiliaan verbleven in het klooster van de dominicanen terwijl Maria Bianca Sforza logeerde in het huis van de koopman Lodewijk Beys.¹⁰ Filips had nu wellicht ook tijd en oog voor de kunstenaar Bosch, die vlakbij het huis van Beys woonde. Al snel na aankomst in de stad deed Filips een eerste aanbetsing aan Bosch voor een groot schilderij dat het *Laatste Oordeel* moest gaan voorstellen.¹¹ De schilder was toen al geen onbekende meer in de hofkringen; vermoedelijk was zijn *Tuin der Lusten* al in het bezit van de familie Nassau (zie hoofdstuk 7). Bij de opdrachtverstrekking voor het *Laatste Oordeel* zal echter geen lid van de familie Van Nassau betrokken zijn geweest: Engelbrecht II was reeds overleden en Hendrik III van Nassau was slechts incidenteel in de stad aanwezig.

Door geldgebrek was de oorlog met Gelre in een rustige fase beland en in 1505 werd Filips van Bourgondië-Blatón aangesteld als stadhouder van Gelre en Zutphen. De kwestie van de troonopvolging in Spanje en de positie van Filips de Schone kregen nu prioriteit. In de eerste dagen van 1506 ondernamen Filips en Johanna een tweede reis naar Spanje, met Juan Manuel en de eerder genoemde diplomaten (met uitzondering van Filips van Bourgondië-Blatón) in hun gevolg. Door het werk van Filips' ambassadeur in Spanje (Philibert de Veyré) en de diplomatieke onderhandelingen van met name Diego de Guevara en Juan Manuel, kreeg Filips veel steun van de Castiliaanse steden, prelaten en adellijke families.¹² De positie van Filips in Spanje was zodanig sterk dat Fernando geen andere keus had dan hem te erkennen als koning van Castilië. Filips' heerschappij was echter van zeer korte duur: op 25 september 1506 kwam hij plotseling te overlijden in Burgos. De politieke balans, die al aan het wankelen was, werd

hierdoor nog instabieler. De kwestie van de opvolging werd mede gecompliceerd doordat Isabella haar man Fernando had aangegeven als regent in het geval dat haar dochter niet zou willen of kunnen regeren. De weduwe Johanna, zes maanden zwanger van haar zesde kind Catharine, kon hierdoor buitenspel worden gezet. Ze zou verder geen rol meer spelen en ging de geschiedenis in als Johanna de Waanzinnige. Veel moderne historici zijn echter van mening dat zij het slachtoffer werd van de machtsstrijd om Castilië. Fernando liet zijn dochter ontoerekeningsvatbaar verklaren en regeerde in haar naam. Johanna werd in feite als een politiek gevangene de rest van haar leven vastgehouden in het paleis Tordesillas.¹³ Toen Filips de Schone overleed was Fernando in Italië, maar de Spaanse vorst keerde direct terug naar Castilië.¹⁴ De hofhouding, diplomaten en de edelen in het gevolg van Filips bevonden zich nu in een precaire situatie. De financiële voorraden van Filips waren al geruime tijd uitgeput en velen uit het gevolg waren sinds lange tijd niet meer uitbetaald. Een anoniem verslag, gepubliceerd door Gachard in 1876, beschrijft de gebeurtenissen. Verhaald wordt hoe een aantal van de edelen, waaronder Hendrik III van Nassau, de kostbaarste stukken uit het Bourgondisch familiebezit in veiligheid bracht op hun schepen. Diego de Guevara en de andere hofmeesters legden beslag op zilverwerk en andere waardevolle zaken uit de huishouding om hun terugtocht te betalen. Veel van de lager geplaatste edelen moesten voor het zelfbehoud hun bezittingen, kleding en paarden verkopen, vaak voor een fractie van de waarde.¹⁵ Als dit de situatie van de elite was, dan moet de positie van de lagere geplaatsten bijzonder zorgelijk zijn geweest.

In de Nederlanden trad aanvankelijk Maximiliaan opnieuw op als regent, nu voor de jonge prins Karel. In 1507 stelde Maximiliaan zijn dochter Margaretha van Oostenrijk aan als landvoogdes. Belangrijke figuren in Karels opvoeding waren Willem II van Croÿ, heer van Chièvres en Adriaan van Utrecht, de latere paus Adrianus VI, bijgestaan door andere hoge hovelingen. De diplomaten die eerder Filips hadden gediend richtten nu hun activiteiten ondermeer op het veilig stellen van de positie van Karel als erfgenaam van de Spaanse landen.¹⁶ Diego de Guevara kwam in dienst van Margaretha van Oostenrijk, onder andere als ambassadeur. Hendrik III van Nassau speelde een grote rol in de Bourgondische politiek, geholpen door de titels en bezittingen die hij in 1504 van zijn oom Engelbrecht II van Nassau had geërfd. Puissant rijke adellijke families als de Van Nassau en Van De Croÿ leenden grote sommen geld uit aan hun vorsten. Langdurige conflicten, zoals die met de hertog van Gelre, deden een voortdurend beroep op de schatkist en zetten de staatsuitgaven onder

druk. In ruil voor hun financiële steun verwierven de edelen heerlijkheden, invloed en cruciale functies in de hofhouding en in het bestuur.¹⁷ Net als Willem van Croÿ stond Hendrik van Nassau in nauw contact met de jonge prins Karel en hij werd een van zijn voornaamste adviseurs.¹⁸ Diego de Guevara was een uitgesproken *Felipista* geweest en daarom niet langer veilig in Spanje. Hij vestigde zich in de Nederlanden en vervulde diverse hoge functies aan de hoven van de jongere zus van Filips de Schone, Margaretha van Oostenrijk (1480-1530), haar neef Karel en diens jongere broer Ferdinand.¹⁹ Pedro de Guevara had een andere, en meer risicovolle, positie dan zijn broer Diego. Naast de functies die hij aan het hof vervulde, voerde hij ook werkzaamheden uit die spionage benaderden. Pedro ging op verschillende missies naar Spanje, aanvankelijk als gezant van Filips. Daarna reisde hij voor Maximiliaan naar Castilië, ondermeer om de belangen van Karel te behartigen. Deze missies verliepen niet altijd probleemloos en hij werd meerdere malen gevangen gezet, waarbij hij ook in de handen van folteraars terecht kwam.²⁰ In 1514 nam de carrière van adviseur Juan Manuel een onverwachte wending toen Margaretha van Oostenrijk hem gevangen liet zetten op verdenking van samenzwering tegen Karel V. Deze verdenking was geuit door Fernando van Aragon, maar het was Karel V zelf die uiteindelijk ingreep en de eer van Manuel weer herstelde.²¹

Karel werd in januari 1515 meerderjarig verklaard en nam het bestuur van de Nederlanden over, al bleef zijn tante Margaretha een belangrijke rol spelen. Na de dood van Fernando van Aragon in 1516 vielen ook alle de gebieden die tot de kroon van Aragon behoorden toe aan Karel, die nu de titel Carlos I van Spanje droeg. De Castiliaanse landen werden echter formeel nog door zijn moeder geregeerd, met Karel als regent. Deze troonopvolging bracht vele Spaanse edelen naar de Nederlanden, niet in de laatste plaats aangetrokken door de potentieel winstgevende mogelijkheden aan het hof van de nieuwe heerser. Er waren echter opvallend weinig Spaanse hovelingen die hun functies behielden of die nieuw werden aangesteld. De hierboven besproken diplomaten en adviseurs handhaafden wel hun plaats aan het hof en genoten bovendien veel vertrouwen van Karel. Diego en Pedro de Guevara werden in 1517 aangesteld als kamerheren van Karel; Diego diende in dezelfde functie ook Ferdinand van Oostenrijk. Ook de zoon van Diego, Felipe de Guevara, had een functie in hofhouding van Karel en zou hem begeleiden tijdens zijn reizen naar Bologna (1530), Tunesië en Sicilië (1535).²²

In 1519 overleed Maximiliaan en daarmee begon de strijd om de keizerlijke titel tussen Karel en de Franse koning François

I. De keuze van de keurvorsten viel uiteindelijk op Karel: in 1520 kroonde men hem tot koning in Aken. In 1530 werd hij in Bologna, keizer Karel V van het Rooms-Duitse rijk.

Hij bestuurdde nu het grootste Europese rijk sinds de tijd van Karel de Grote. Om voldoende controle te houden over alle gebieden reisde Karel bijna voortdurend rond. Zijn hof was daarom niet gevestigd in een centrale plaats, maar mobiel.²³ Dat betekende dat de patronage en opdrachten voor kunstvoorwerpen vanuit het hof anders van karakter waren dan die van Karels voorgangers. De voorkeur werd gegeven aan mobiele objecten die vaak een gebruiksfunctie hadden. Kostbare wandtapijten bijvoorbeeld, konden worden gebruikt om een ruimte snel een keizerlijke allure te verlenen. Van groter belang als opdrachtgevers en verzamelaars van schilderwerken waren wellicht de talrijke Spaanse edelen die na 1516 naar de Nederlanden gekomen waren.²⁴ De voorkeur van Karel V op het gebied van schilderkunst ging vooral uit naar de Italiaanse kunstenaars, Titiaan in het bijzonder. Daarentegen was Karels zoon Filips II (1527-1598) een buitengewoon groot liefhebber van de schilderijen van Bosch, en onder zijn adviseurs bevonden zich enkele van de meest fanatieke verzamelaars van het werk van de schilder. In de volgende alinea zullen deze in vogelvlucht beschouwd worden.

In de jaren 1549 en 1550 maakte de troonopvolger prins Filips een rondreis door de Nederlanden om zichzelf te presenteren als de toekomstige heerser. In september 1549 bezocht hij 's-Hertogenbosch, waar hij een mis bijwoonde in de Sint-Janskerk en de vele altaren met snij- en schilderwerk bewonderde.²⁵ Filips werd begeleid door Karels raadsheer Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586). Deze invloedrijke figuur was van groot belang voor de Habsburgse politiek maar was tevens een aanmerkelijk mecenas en kunstverzamelaar. Hij bezat onder andere een serie tapijten met afbeeldingen naar werk van Bosch.²⁶ In 1555 deed Karel V afstand van de troon. Filips werd de nieuwe vorst, eerst van de Nederlanden en een jaar later ook van de gebieden in Spanje. Een andere adviseur van Karel die aanbleef na de opvolging door Filips was Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, de hertog van Alba (1507-1582). Deze beruchte figuur was vanaf 1541 de kamerheer van Karel geweest en vervulde dezelfde functie voor Filips tot 1582. Ook deze hertog was een fervent liefhebber van Bosch' werk. De grootste verzamelaar was echter Filips zelf, die in 1559 voorgoed terugkeerde naar Spanje. De koning kocht ondermeer werken van Bosch uit de nalatenschap van Felipe de Guevara. De grote verzameling van Filips II bevatte belangrijke werken van Bosch, waarvan een aantal zich tegenwoordig in het Museo del Prado bevindt.

6.2 Spaanse smaak

De Spaanse belangstelling voor Jheronimus Bosch ving aan rond de eeuwwisseling en bleef gedurende de zestiende eeuw toenemen.²⁷ De grote interesse getoond door Spaanse kunstliefhebbers, zowel in de Nederlanden als in Spanje, wordt vaak beschreven als een uitzonderlijk verschijnsel. Echter, deze fascinatie voor Bosch was geen geïsoleerd fenomeen maar was ingebed in een Spaanse voorliefde voor Nederlandse kunst in het algemeen en de schilderkunst in het bijzonder. Aan het einde van de vijftiende eeuw maakte kunst uit de Nederlanden al een beduidend deel uit van veel Spaanse collecties. Dit was het gevolg van hechte alliantie tussen de gebieden, en deze voorliefde kreeg voornamelijk vorm binnen de context van uitwisselingen tussen kunstenaars, handelaren, agenten en verzamelaars.²⁸

Bij de waardering van de kunst uit de Nederlanden speelde een aantal Spaanse ontwikkelingen in de vijftiende en vroege zestiende eeuw een rol, zoals de veranderende religieuze beleving en de gevolgen van de *Reconquista*.²⁹ De bedevaart naar Santiago de Compostela was erg populair in de Late Middeleeuwen. Dit leidde tot uitgebreide contacten tussen het zuiden van de Nederlanden en het noorden van Spanje, maar ook tot gedeelde religieuze ervaringen.³⁰ In de vijftiende en zestiende eeuw was kunst uit de Nederlanden alom befaamd vanwege de hoge kwaliteit van de uitvoering, het realisme en de weergave van licht. De werken droegen een diepe religieuze devotie uit, en riepen die vervolgens op in de toeschouwer.³¹ Bovendien sprak de wijze waarop Nederlandse kunstenaars religieuze thema's in een alledaagse omgeving weergaven het Iberische publiek aan. Dit was een uiting van de ideeën van de *Devotio Moderna*, de beweging die persoonlijke religieuze beleving voorstond. Deze kwam op aan het einde van de veertiende eeuw in de Nederlanden maar had vele volgelingen in Spanje.³²

Daarnaast maakte Spanje na de *Reconquista* een periode van grote religieuze opleving en behoefte aan eenheid door. Het nieuwe, trotse, zelfbewustzijn dat dit met zich meebracht beïnvloedde tevens het karakter van de Spaanse artistieke voorkeuren. De Iberische kunstproductie werd aanvankelijk bijna geheel gedragen door patronage vanuit klerikale kringen. De kunst die zich daaruit ontwikkelde had daardoor een sterk devotioneel karakter. Dit gold ook voor kunstuitingen bestemd voor de elite van notabelen en de aristocratie. De groeiende behoefte aan zelfprofilering vanaf het einde van de vijftiende eeuw bracht daar verandering in. Deze ontwikkeling begon in de hofkringen van *Los Reyes Católicos*, maar het straalde uit naar andere sociale

lagen. Ook leden van lagere aristocratie en stedelijke elite gaven opdrachten voor onder andere portretten en kregen interesse in het aanleggen van artistieke verzamelingen. Deze bevatten veel buitenlandse kunst; uit Italië maar vooral ook uit de Nederlanden. De Nederlandse kunstenaars slaagden erin om in hun werken een religieuze inhoud te combineren met een vormgeving van decoratieve pracht en vertoon van prestige. Andere kunstliefhebbers, veelal met een humanistische inslag, werden vooral aangetrokken door het werk van schilders als Jheronimus Bosch. Deze koos een andere weg: geen pracht en praal, geen focus op realisme, maar juist de nadruk op het gedrag en het innerlijke van de mens.³³ De kunst uit de Nederlanden bevatte al deze aspecten – het religieuze karakter, de nieuwe ideeën van het humanisme en variëteit van esthetische vormen – en sloot daarmee buitengewoon goed aan bij de Spaanse smaak en behoeftes.³⁴

6.3 Werken in bezit van de adel

De patronage van Bosch en het verzamelen van zijn werk door de hofelite ving aan in de laatste jaren van de vijftiende eeuw.³⁵ Op zich hadden schilderwerken geen grote prioriteit bij het aankopen en verzamelen van kunstvoorwerpen door de koninklijke huizen, de hertogen en de hoge hofadel. De voorkeur ging uit naar uiterst kostbare objecten zoals wandtapijten, juwelen en manuscripten.³⁶ Bovendien waren de hoven notoir nalatig in hun betaling en altijd in geldnood door de kosten van oorlogvoering. Niettemin waren de opdrachten uit deze omgeving van groot belang voor de status en bekendheid van een schilder.

Werken van Jheronimus Bosch worden in inventarissen van verschillende koninklijke en adellijke collecties vermeld. Bijna alle eigenaren van deze verzamelingen maakten deel uit van de Bourgondische en Habsburgse families of waren daar nauw mee verbonden. Uit de hofcollecties blijkt een gedeelde interesse voor deze kunstenaar en zijn werk, maar tevens suggereert dit dat de regerende families dezelfde artistieke adviseurs raadpleegden. Vaak wordt gesteld dat de smaak in kunst, of het verzamelgedrag, van de Spaanse en Nederlandse adel het voorbeeld volgde dat door het hof werd gesteld.³⁷ Zonder twijfel zal dit voor een groot deel van de edelen en hovelingen het geval zijn geweest. Echter, voor de groep adviseurs en diplomaten rondom Filips de Schone ligt deze kwestie complexer. Een significante rol in de bepaling en de ontwikkeling van de smaak van de heersers was weggelegd voor de artistiek adviseurs. Dit waren over het algemeen hooggeplaatste diplomaten

en raadgevers, in dit geval mannen zoals Hendrik III van Nassau en Diego de Guevara. Naast hun betrokkenheid bij staatsaangelegenheden werd ook van hen verwacht dat zij het artistiek inzicht hadden om kunstaankopen te doen voor hun heren en vorsten of als onderdeel van diplomatieke onderhandelingen.³⁸ De vraag wie de initiatiefnemers van smaakontwikkelingen waren en wie de volgers zal in de volgende hoofdstukken aan de orde komen.

6.4 Artistiek deskundigen

Binnen het geheel van kunstpatronage en vroeg verzamelgedrag in de Vroegmoderne periode nemen diplomaten en adviseurs een bijzondere positie in. Vanaf de vijftiende eeuw werden diplomaten aan de Europese hoven ingezet voor velerlei zaken. Hun activiteiten hadden onder andere betrekking op de aankopen van kunstobjecten en het onderhouden van contacten met kunstenaars daarover. Daarnaast was het een deel van hun functie om de vorsten te adviseren en informeren over kunstwerken, kunstenaars en artistieke ontwikkelingen in het algemeen. Het was voor heersers nodig om op de hoogte te zijn van de artistieke smaken die gangbaar waren aan andere hoven. Kennis van de kunsten maakte tenslotte deel uit van het decorum van het hof en de elite. Bovendien was kunst een belangrijk instrument in de diplomatieke betrekkingen.³⁹ Adviseurs, diplomaten en ambassadeurs hadden zowel de kennis als de gelegenheid om interessante kunst te herkennen. Ze waren hoogopgeleid en goed thuis in de werelden van de letteren en de kunsten. Met name voor de functie van ambassadeur werden personen ingezet met een achtergrond in bijvoorbeeld de wetenschap, de kerk of het recht: dit waren in veel gevallen geen adellijke hovelingen. Dit gold ook voor sommige hooggeplaatste adviseurs van het Bourgondische hof, zoals bijvoorbeeld de humanistische broers Frans (circa 1450-1502), Gillis (circa 1465-1536) en Hiëronymus van Busleyden (circa 1470-1517).⁴⁰ Hun functies brachten diplomaten en adviseurs naar andere hoven en gaven toegang tot allerlei netwerken. Op het moment dat zij opdrachten gaven en kunstwerken aankochten voor hun vorst konden zij van de gelegenheid gebruik maken om ook hun eigen kunstverzamelingen uit te breiden.⁴¹ Deze collecties profileerden, naast een interesse in kunstobjecten en vertoon van status, ook de goede smaak, intellectuele en artistieke kennis van de eigenaren. Voor diplomaten en adviseurs waren een goed netwerk en een gedegen vakkennis van kunst immers waardevolle middelen in de handhaving of verbetering van de eigen positie.

Het belang van deze personen wordt niet altijd onderkend en onder andere Keblusek heeft ervoor gepleit om de activiteiten van de vroege diplomaten in een bredere context te bestuderen. Zij distribueerden immers niet alleen objecten door Europa, maar ook smaak en ideeëngoed.⁴² Ook hoffunctionarissen die zich minder hoog in de hofhiërarchie bevonden waren actieve en toegewijde opdrachtgevers van kunstvoorwerpen. Deze groep nam sterk toe in aantal tijdens het Bourgondisch bewind.⁴³ Voor veel van deze functionarissen was de sociale status en de positie aan het hof onzeker. Het schenken van religieuze kunst had voor hen een dubbel doel: het droeg bij aan de redding van de ziel en vestigde tegelijkertijd de aandacht op de opdrachtgever en zijn positie. Mogelijk bevonden deze functionarissen zich ook onder de opdrachtgevers van Bosch. De indruk is echter dat veel van de hoffunctionarissen die met Bosch in relatie gebracht kunnen worden aanzienlijk hoger geplaatst waren. Wellicht moet de positie van een kunstliefhebber als Hippolyte de Berthoz ergens tussen deze twee groepen in gezocht worden.

Het zijn de tijdgenoten van Jheronimus Bosch, de eerste generatie van eigenaren van zijn werk, die opdrachten gaven aan de schilder en de brede belangstelling voor Bosch initieerden. Voor het verspreiden van de bekendheid en de roem van de kunstenaar waren de daaropvolgende generaties belangrijk. Er zal in de volgende hoofdstukken veel aandacht worden besteed aan de biografieën van de eigenaren van Bosch' schilderijen. De ontwikkeling van voorkeuren en smaken gebeurde niet in een isolement. Het wordt duidelijk dat deze personen op meerdere wijzen met elkaar in contact stonden en dat hun carrières in veel gevallen nauw met elkaar verweven waren.

6.5 Humanisme en volkscultuur

De werken beschreven in de volgende hoofdstukken beelden geen devotieportretten of wapenschilden af en bevatten geen directe visuele referenties naar opdrachtgevers of eigenaren. Een uitzondering daarop is het *Laatste Oordeel* (Wenen), maar het daarop in de ondertekening aanwezige devotieportret werd niet uitgevoerd en het familiewapen aan de buitenzijde werd overschilderd. Het devotieportret was bij uitstek het expressiemiddel van de burgerelite en gesteld kan daarom worden dat de schilderijen van Bosch in het bezit van de adellijke elite inhoudelijk veelal van een andere karakter zijn.

Binnen de groep schilderwerken in het bezit van de hoge adel zijn drie soorten onderwerpen te onderscheiden. Ten eerste betreft het religieuze werken zonder devotieportretten. Bij de vermelding van religieuze werken in inventarissen moet in gedachten worden gehouden dat deze beschrijvingen slechts bij hoge uitzondering de aanwezigheid van devotieportretten aantekenen. In het geval van de *Aanbidding door de koningen* (Madrid) door Bosch, bijvoorbeeld, wordt in de inventarissen wel de aanwezigheid van luiken beschreven, maar niet de afbeeldingen daarop. De schilderijen van Bosch die devotieportretten bevatten werden over het algemeen niet voor deze adellijke elite gemaakt, maar de meeste kwamen wel in hun collecties terecht. De tweede groep werken is vooral interessant omdat deze enkele van Bosch' meest ambitieuze en bekende kunstwerken bevat: met name de *Tuin der Lusten* en de *Hooiwagen*. De schilderijen in deze categorie snijden humanistische onderwerpen aan, vaak met een religieuze grondslag. De werken in de laatste groep beelden andersoortige taferelen af, die profaan genoemd kunnen worden. Deze onderwerpen zijn vooral gebaseerd op de volkscultuur, spreekwoorden en gezegden. Het is daarbij de vraag waar het de opdrachtgevers en eigenaren van deze schilderstukken precies om ging; het onderwerp of de beeldtaal die Bosch gebruikte voor deze onderwerpen.

De betreffende kunstliefhebbers maakten deel uit van de kringen rondom het hof. Dat zij bijna allen met elkaar in direct contact stonden zal zeker een onderlinge smaakbeïnvloeding tot gevolg zal hebben gehad. Er wordt in de volgende hoofdstukken daarom veel aandacht besteed aan de biografieën van deze eigenaren en aan de relatie die zij tot elkaar hadden. Daarnaast is een aandachtspunt hoe zij in contact kwamen met de schilderijen van Bosch en welke plaats deze innamen binnen hun collecties. Voor de overgrote meerderheid van de bestudeerde kunstliefhebbers uit de hofkringen geldt dat de relatie met de schilderijen onderzocht wordt aan de hand van historische documentatie, archiefstukken en literatuur. In sommige bronnen spreekt de eigenaar zich direct uit over Bosch en zijn werk, zoals in het geval van Felipe de Guevara en Damião de Góis. In andere gevallen dateren de beschrijvingen van later in de zestiende eeuw en hebben zij betrekking op werken die geërfd werden door de kinderen van de eerste eigenaren. Als gevolg daarvan worden in enkele gevallen meerdere generaties van families besproken: in het geval van Mencía de Mendoza en Hendrik III van Nassau werden zelfs twee generaties Boschliefhebbers verenigd binnen één huwelijk.

Uiteraard zijn de schilderijen van Bosch die genoemd worden in de betreffende inventarissen het uitgangspunt voor de benadering en de structurering van het netwerk. In de bestudering zullen echter vooral de eigenaren en hun netwerk centraal staan; deze zijn immers het onderwerp van deze studie. Bovendien is de meerderheid van de genoemde schilderijen heden ten dage onbekend en/of verloren gegaan. Echter, door de werken als insteek te gebruiken wordt een helder overzicht opgebouwd: beginnend bij de opdrachtgevers en eigenaren die het dichtst in de omgeving van Jheronimus Bosch verkeerden en afsluitend met degenen die de grootste afstand hadden tot de kunstenaar. De schilderijen zijn daartoe gerangschikt in drie categorieën, aan de hand waarvan hun eigenaren besproken worden.

De eerste categorie betreft werken die in de bronnen zijn beschreven als zijnde van de hand Jheronimus Bosch en die een relatie hebben met het kernoeuvre. Sommige van deze werken kunnen met zekerheid daartoe gerekend worden en bevinden zich heden ten dage in bekende collecties. Andere zijn mogelijk identificeerbaar met werken uit het kernoeuvre. Het gaat hier om de volgende triptieken en hun mogelijke eerste eigenaren:

- De *Tuin der Lusten*, waarschijnlijk in het bezit van Engelbrecht II en zeker in dat van Hendrik III van Nassau;
- Het *Laatste Oordeel* en de *Verzoeking van de heilige Antonius*, beide in verband gebracht met hertog Filips de Schone en Hippolyte de Berthoz;
- De *Hooiwagen*, genoemd in het bezit van de familie De Guevara.

De tweede categorie bestaat uit werken die in de bronnen zijn beschreven als zijnde van Jheronimus Bosch maar die naar alle waarschijnlijkheid verloren zijn gegaan. De onderwerpen van deze werken hebben een relatie met het kernoeuvre; andere versies ervan zijn bewaard gebleven en maken er deel van uit. Het betreft hier de volgende schilderwerken en hun eigenaren:

- Een *Hooiwagen*, in het bezit van Mencía de Mendoza;
- Een *Aanbidding* in het bezit van en/of in opdracht vervaardigd voor de familie Van Bronckhorst-Van Boshuysen;
- Een *Doornenkroning*, een *Verzoeking van Job* en een *Verzoeking van de heilige Antonius*, in het bezit van Damião de Góis;
- Een *Verzoeking van de heilige Antonius*, geschonken aan Margaretha van Oostenrijk.

De derde categorie is opgebouwd uit werken die in bronnen zijn beschreven als zijnde van Jheronimus Bosch, met onderwerpen die niet voorkomen in het kernoeuvre. Bij een enkel

werk is er wel een relatie met een tekening van Bosch, of wordt zijn naam als *inventor* vermeld. Enkele van de schilderijen in deze categorie zijn verloren gegaan, andere bevinden zich in bekende huidige collecties maar worden tegenwoordig toegeschreven aan de werkplaats of navolgers. De meldingen in deze categorie hebben betrekking op de verzamelingen van koninklijke en adellijke kunstliefhebbers. De werken van Bosch worden met enige nadruk genoemd en in sommige gevallen zelfs uitgebreid beschreven. Nu is het aantal verwijzingen naar schilderijen van Jheronimus Bosch in zestiende- en zeventiende-eeuwse inventarissen bijzonder omvangrijk. Echter, de (mogelijke) eerste eigenaren die het hier betreft bewogen zich bijzonder dicht in de omgeving van de personen beschreven in de voorgaande twee categorieën. De hier

gemaakte selectie van kunstliefhebbers en kunstwerken draagt dan ook bij aan de uitbreiding van het perspectief op het bezit van de schilderijen van Bosch in de kringen van de adellijke elite. De volgende werken en hun eigenaren zullen worden besproken:

- Een *Boetedoening van Maria Magdalena*, in het bezit van Isabel-la van Castilië;
- De *Keisnijding*, in het bezit van en/of in opdracht vervaardigd voor Filips van Bourgondië-Blatôn;
- Een *Blaasbalg* en een *Man in boot*, in het bezit van de familie Van Croÿ;
- Een *Blaasbalghersteller*, in het bezit van de erven van Juan Manuel.



- 1 Fischer 2009, p. 95.
- 2 Thomas en Stols 1995, p. 1; Kuyser 2000, pp. 249-256, 263.
- 3 Kuyser 1982, pp. 76-81; Van Lith-Droogleever Fortuijn, Sanders en Van Syngel 1997, pp. 243, 244. Kuyser 2000, pp. 256-261; Hoffman 2005, pp. 125-126.
- 4 Van Lith-Droogleever Fortuijn 1997, pp. 283-285. Volgens de kroniek van Peter van Os arriveerde Filips in de namiddag van de 13de december en vertrok hij halverwege de dag op de 15de december. Voor het dubbelhuwelijk zie onder andere: Fagel 2006, pp. 61, 62.
- 5 Zie bijvoorbeeld Hoffman 2005, p. 128.
- 6 Thomas en Stols 1995, p. 4.
- 7 Gachard 1876, I, pp. 126, 127; Cools 2001, p. 170; Cauchies 2003, pp. 140, 141. Filips van Bourgondië-Blatôn keerde in juli 1502 al terug, in het gevolg van Jan III van Glymes-Bergen. Deze laatste, eerste kamerheer van Filips de Schone, werd na ruzie over conflicterende belangen naar huis gezonden. De leiding over de raad werd overgenomen door Frans van Busleyden en na diens dood door Boudewijn van Bourgondië.
- 8 Thomas en Stols 1995, pp. 4, 5; Vázquez Dueñas 2010, p. 378.
- 9 Martínez Millán 2000, p. 264; Domínguez Casas 2003, p. 13; Vázquez Dueñas 2010, p. 379.
- 10 Van Heurn 1776, pp. 406-408; Sasse van Ysselt 1911, p. 212; Koldewey 1990, p. 369.
- 11 Catalogue Raisonné 2016, pp. 25, 295.
- 12 Cauchies 2006, p. 82.
- 13 Zie onder andere: Brouwer 1940, Fagel 1996, p. 342; Aram 2008, pp. 34-44; zie ook: R. Fagel, Johanna van Castilie, in: Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland. URL: <http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/johannavancastilie> [13/01/2014].
- 14 Martínez Millán 2000, p. 266; Fagel 2006, p. 66.
- 15 Gachard 1876, I, p. 453; Steppe 1982, pp. 210, 211.
- 16 Vázquez Dueñas 2010, pp. 381, 382.
- 17 Cools 2001, pp. 76, 77.
- 18 Vázquez Dueñas 2010, p. 381; Fagel 1996, p. 335.
- 19 Fagel 1996, p. 330; Martínez Millán 2000, p. 195; Cools 2001, p. 319.
- 20 Fagel 1996, p. 327; Cools; Vázquez Dueñas 2010, p. 381 noot 44.
- 21 Domínguez Casas 2003, p. 15.
- 22 Vázquez Dueñas 2016, pp. 45, 138, 139.
- 23 Thomas en Stols 1995, p. 8.
- 24 Steppe 1985, p. 255; Fagel 1996, p. 281.
- 25 Calvete de Estrella 1552, pp. 266, 267.
- 26 Piquard 1947-1948, pp. 139, 140.
- 27 Enkele delen van de volgende paragrafen zijn eerder gepubliceerd, zie Van Wamel 2014, pp. 320-332.
- 28 Bermejo Martínez 1980, p. 11; P. Silva Maroto, Los primitivos flamencos en España, lezing op CODART Congress Spanish Habsburgs and the Netherlands, 20-21 maart 2000 Antwerpen, p. 6.
- 29 Het veroveren van het Iberische schiereiland op de islamitische heersers door de christelijke Spaanse koninkrijken was in feite bereikt in 1280. Het duurde echter tot 1492 totdat het koninkrijk Granada zich overgaf aan *Los Reyes Católicos* Ferdinand II van Aragon en Isabella I van Castilië en de terugverovering, de Reconquista, bereikt was.
- 30 Bermejo Martínez 1980, p. 30.
- 31 Steppe 1985, p. 249.
- 32 Martín González 1995, p. 105.
- 33 Bermejo Martínez 1980, pp. 27-29.
- 34 Bermejo Martínez 1980, p. 34; Fernández Pardo 1999, pp. 75, 76.
- 35 Van Dijk 2001, p. 68; Catalogue Raisonné 2016, p. 27.
- 36 Van Schoute 1994, p. 148.
- 37 Onder andere: Bermejo Martínez 1980, p. 26; Steppe 1985, p. 253.
- 38 Steppe 1985, p. 253; Vázquez Dueñas 2010, p. 373.
- 39 Warnke 1996, pp. 134-136.
- 40 Keblusek 2011, pp. 15, 16.
- 41 Colomer 2003, pp. 14-17; Vázquez Dueñas 2010, pp. 373-375.
- 42 Keblusek 2011, pp. 24, 25.
- 43 Van Schoute 1994, pp. 147-149



7

Eigenaren van Bosch' werk uit de Noord-Europese adellijke elite

187

In dit hoofdstuk wordt een gezelschap kunsteigenaren en opdrachtgevers besproken aan de hand van de schilderijen die zij bezaten en die een relatie hebben met werken uit het kernoeuvre van Bosch. Het gaat hier om eigenaren die afkomstig waren uit het noorden van Europa: de graven Van Nassau, hertog Filips de Schone, de hoveling Hippolyte de Berthoz. De Spaanse familie De Guevara komt in het volgende hoofdstuk aan bod. De vermeldingen over de kunstwerken, opgenomen in inventarissen, correspondenties en andere archivalia, leiden in de meeste gevallen niet rechtstreeks naar schilderijen van Bosch die deel uitmaken van tegenwoordige collecties. Niettemin bevinden zich onder de kunstwerken waarmee deze eigenaren geassocieerd worden enkele van Bosch' meest befaamde schilderijen en het zal in alle gevallen om werk van hoge kwaliteit zijn gegaan.

7.1 De graven Van Nassau

De namen van de graven van Nassau zijn reeds meerdere malen genoemd in de voorgaande hoofdstukken. Engelbrecht II van Nassau (1451-1504) en zijn neef Hendrik III van Nassau (1483-1538) namen in de politieke arena van de laat-vijftiende en zestiende eeuw prominente posities in. Daarnaast waren beiden opdrachtgevers en liefhebbers van exclusieve kunstobjecten. Een van deze werken was de *Tuin der Lusten*, zonder twijfel het bekendste schilderwerk van Jheronimus Bosch.¹ De triptiek bevond zich in 1517 in het Nassaupaleis te Brussel, waar het werd beschreven door een Italiaanse bezoeker. Om de relatie tussen de triptiek en de familie Van Nassau te verhelderen, zal in deze

paragraaf eerst worden ingegaan op de herkomst van de *Tuin der Lusten*. Daarna worden de relaties van Engelbrecht II en Hendrik III van Nassau met Jheronimus Bosch en zijn werk besproken, en beider positie ten opzichte van andere hovelingen die werk van de schilder bezaten. Mencía de Mendoza, de derde echtgenote van Hendrik III van Nassau en een groot liefhebster van Bosch' schilderijen, komt in hoofdstuk 9 aan de orde.

7.1.1 Een groot werk in een Brussels paleis

Tussen mei 1517 en maart 1518 maakte de Italiaanse kardinaal Luigi d'Aragona een rondreis door Europa waarbij hij ook de Nederlanden aandeed. Hij werd vergezeld door zijn kapelaan en privésecretaris Antonio de Beatis. Deze kanunnik hield van de reis een verslag bij. Op 30 juli arriveerde het gezelschap in Brussel en bezocht daar onder andere het paleis van Hendrik III van Nassau op de Coudenberg. De graaf was zelf niet aanwezig maar de bezoekers werden rondgeleid door de residentie. Een van de zaken die indruk maakten op De Beatis was een aantal panelen met daarop: "(...) allerhande buitenissigheden, waarin zeeën, luchten, bossen, en landschappen en vele andere zaken worden afgebeeld, sommige die door een zeemossel worden uitgescheiden, andere die kraanvogels uitpoepen, vrouwen en mannen en blanken en zwarten in verschillende handelingen en houdingen, vogels, dieren van allerlei soorten en met veel naturalisme, al deze dingen zo aangenaam en fantastisch dat voor degenen die hiermee op geen enkele manier bekend zijn, ze met moeite goed te beschrijven zijn (...)".²

Jan Karel Steppe was in 1962 de eerste die de beschrijving van Antonio de Beatis verbond aan de triptiek die we nu kennen als de *Tuin der Lusten*.³ De details van De Beatis' beschrijving komen onmiskenbaar overeen met het middenpaneel van dit drieluik, maar er zijn ook enkele onduidelijkheden. De Beatis

Jheronimus Bosch, *Laatste Oordeel*, detail, ca. 1500-1505, olieverf op eiken paneel, binnenzijde linkerluik 163 x 60 cm, Wenen: Akademie der bildenden Künste, Gemaldegalerie, inv. nr. GG 57 9-gg-581.

beschrijft bijvoorbeeld geen triptiek maar ‘enkele panelen’ en het is niet duidelijk of hij naar een constructie dan wel naar meerdere schilderijen van Bosch verwijst.⁴ Het is verder opvallend dat hij noch de onderwerpen van het exterieur noch die van de luiken noemt. De Beatis rondde zijn verslag echter pas af in 1521 en hij zal toen een groot deel van exacte details niet meer paraat hebben gehad. Het is bovendien heel goed mogelijk dat het gezelschap de triptiek alleen geopend zag en het was blijkbaar het middenpaneel dat daarbij de meeste indruk maakte. De kanunnik was daarnaast geen groot kenner van kunst en maakte meerdere malen vergissingen in zijn beschrijvingen.⁵

Ondanks de discrepanties tussen de beschrijving van de panelen door Antonio de Beatis en de bekende triptiek van Bosch, bestaat er een consensus over de identificatie als de *Tuin der Lusten*. Dat komt omdat de notities van De Beatis aansluiten op latere documentatie, die een dergelijk werk in het paleis van de Van Nassau plaatst. Deze documenten bevatten overigens geen aanduiding van het onderwerp van het betreffende schilderij, maar omdat het spoor vanuit deze bronnen direct naar de triptiek in het Museo del Prado leidt, is het aannemelijk dat het om de *Tuin der Lusten* gaat. De betreffende documentatie beschrijft de aanwezigheid van een groot werk van Jheronimus Bosch in het Nassaupaleis en de inbeslagname daarvan door de graaf van Alba.

Confiscatie en marteling

Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, de derde hertog van Alba en landvoogd van de Nederlanden, benaderde eind 1567 kardinaal Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586) met het verzoek om een van zijn tapijten aan hem uit te lenen.⁶ Het ontwerp van dit kleed was gebaseerd op een werk van Jheronimus Bosch en de hertog van Alba wilde het laten kopiëren voor zijn eigen reeks. Granvelle was erg terughoudend om het kostbare tapijt uit te lenen, maar deed dat uiteindelijk wel. In de tussentijd was de hertog er door Granvelle’s zaakwaarnemer Odet Viron op attent gemaakt dat Willem van Oranje het schilderij bezat waar het tapijtdontwerp op gebaseerd was.⁷ Willem van Oranje had het paleis op de Coudenberg, deels met inventaris en inclusief de triptiek, geërfd van zijn oom René de Châlon (1519-1544). René de Châlon was de enige wettige nakomeling en universeel erfgenaam van Hendrik III van Nassau, geboren uit diens tweede huwelijk met Claudia van Châlon (1498-1521). Kort na het bericht van Viron liet de hertog van Alba een inventaris opmaken van het Brusselse Nassaupaleis. Op dat moment werd het niet bewoond; Willem van Oranje was al eerder dat jaar uitgeweken naar Dillenburg. In deze inventaris werd opgenomen: “En la grande gallerie [...] Ung grand tableau

devant la cheminee de Jeronimus Bosch.[...]”.⁸ Aangenomen wordt dat dit grote werk, boven of voor de haard, de *Tuin der Lusten* was. Enkele maanden later, eind mei 1568, werd Willem van Oranje officieel verbannen en werd beslag gelegd op zijn bezittingen.⁹

Paul Vandenbroeck suggereert dat de hertog van Alba de inventaris specifiek liet opstellen met de bedoeling om de *Tuin der Lusten* te verkrijgen. Hij onderbouwt zijn aanname met het verslag over de gebeurtenissen rondom de inbeslagneming, met name het relaas over de marteling van de conciërge van het Van Nassaupaleis. Het onderzoek van Vandenbroeck is grondig, maar zijn conclusies roepen niettemin gerede twijfel op. Het anonieme verslag van de arrestatie en de marteling van de conciërge Pieter (of Pierre) Col werd in 1859 gepubliceerd door Blaes. Vandenbroeck stelt: “This report explicitly states that the concierge of Court of the Nassau’s in Brussels, Pieter Col, was tortured in the most heinous way because he did not want to reveal where ‘a painting by Bosch’ — *The Garden of Earthly Delights* — was hidden”.¹⁰ De tekst beschrijft inderdaad dat Col gevangen werd genomen omdat hij de locatie van een schilderij van *Jeronimus Bosseman* niet wilde onthullen. Echter, het vervolg van de tekst maakt duidelijk dat hij werd gemarteld vanwege het verbergen van wapens en ammunitie die bestemd waren voor de opstand. Daarnaast werd hij beschuldigd van het regelmatig onderhouden van schriftelijk contact met de prins van Oranje en diens broer. Uiteindelijk zou hij achttien maanden worden vastgehouden. Na de eerste opmerking wordt er in het verslag geen verdere melding meer gemaakt over het schilderij.¹¹ De conclusie van Vandenbroeck: “The story demonstrates the importance attributed to Bosch’s triptych; the concierge was willing to sacrifice his life for it.” is dan ook erg suggestief. De hele gebeurtenis en het gruwelijk lot van de Pierre Col maken deel uit van een politieke context waar wapens en informatie over oorlogshandelingen centraal staan. De triptiek was wellicht een begerenswaardig object, maar ook niet meer dan dat.

De inbeslagname van de triptiek is tevens een onderdeel van de hypothese van Vandenbroeck over een persoonlijke vendetta tussen Fernando Álvarez de Toledo en familie Van Nassau. Deze zou gebaseerd zijn op het huwelijk dat dertig jaar eerder door Karel V werd bemiddeld tussen Hendrik III van Nassau en Mencía de Mendoza. Karel passeerde daarbij de hertog van Alba als huwelijkskandidaat om te voorkomen dat de familie De Toledo te veel macht in Spanje kreeg. Volgens Vandenbroeck bleef dit van levenslange invloed op de hertog van Alba: “Thirty years later, Alba’s political and religious fervour served as a cover for reeking revenge on the Nassau and for personal covetousness. He could now count the largest work by Bosch among his possessions (...)”

en “(...) Alva's power struggle with William of Orange, between the autumn of 1567 and mid 1568, revolved around a painting. The conflict escalated and was presented to the outside world in political terms”.¹² Het vermoeden is dat de auteur zich, bij het interpreteren van de brontekst en bij de conclusies die hij daaraan bevindt, heeft laten leiden door de huidige status, de waarde en het kunsthistorische belang van de *Tuin der Lusten*. Vandenbroeck stelt binnen zijn redenering de triptiek van Bosch centraal en rangschikt de gebeurtenissen eromheen. De twintigste-eeuwse filosoof Pierre Bourdieu, in zijn uitleg over systematiek van de dubbele historicisering, waarschuwt al dat een dergelijke benadering tot (onbedoelde) anachronismen en cirkelredeneringen kan leiden.¹³

Als we vervolgens ook andere bronnen raadplegen ontstaat een completer beeld van de situatie rondom de beslaglegging. In de publicatie van de inventaris van het Van Nassaupaleis concluderen Drossaers en Lunsingh Scheurleer: “de desolate indruk, die de inboedel maakt en die zo in strijd is met de bekende verhalen over het weelderige leven, dat de prins te Brussel geleid zou hebben, doet vermoeden, dat hij bijtijds het voornaamste en vooral datgene wat bij verkoop het meeste zou opbrengen in veiligheid had gebracht (...)”.¹⁴ Toen de inventaris werd opgesteld verhoorde men ook de vrouw van de conciërge, mogelijk vanwege de tegenvallende resultaten van de confiscatie. Zij verklaarde dat de prins goederen uit het huis had laten versturen toen hij in april 1567 naar Antwerpen vertrok. De kostbaarheden uit de inboedels van het Nassaupaleis in Brussel en het kasteel in Breda werden naar Dillenburg gebracht.¹⁵ De inbeslagname van zijn goederen zal dus nauwelijks een verrassing zijn geweest voor Willem van Oranje. Het feit dat de triptiek van Bosch in Brussel achterbleef suggereert dat het werk voor Willem van Oranje niet van buitengewoon belang was. Bij de grotere en weinig handzame objecten werd prioriteit gegeven aan de meest kostbare objecten zoals tapijten, die - met name uit de residentie in Breda - in grote hoeveelheden werden getransporteerd naar Dillenburg. Het drieluik en andere zaken werden alsnog verborgen, op bevel van Willem of een zaakwaarnemer namens hem, toen de inbeslagname een realiteit werd. Er werd blijkbaar wel waarde aan het schilderij gehecht, wellicht mede vanwege de bekende interesse van Alba.

Uiteindelijk viel de triptiek toch in handen van de hertog van Alba. Het valt daarbij op dat hij het werk niet in zijn eigen collectie opnam, maar het weggaf aan zijn buitenechtelijke zoon Fernando de Toledo (1527-1591). Tijdens diens verblijf in de Nederlanden verwierf deze prior van de Orde van Sint Jan een

aanzienlijk aantal schilderijen. Sommige daarvan waren afkomstig uit confiscaties van inboedels, andere waren uit tijdens de Beeldenstorm geplunderde kerken gehaald. Toen Fernando de Toledo in 1570 terugkeerde naar Spanje bleven veel van de werken achter. Een deel werd in 1573 naar Spanje verzonden, terwijl andere kunstwerken nog in 1583 onderweg waren; welke weg de *Tuin der Lusten* volgde is onbekend.¹⁶ Het drieluik bereikte hoe dan ook Spanje en het kreeg een plaats in de collectie van Fernando de Toledo. Na diens dood in 1591 werden zijn bezittingen geveild. Tijdens deze verkoop verwierf Filips II de triptiek en in 1593 zond hij het schilderij naar El Escorial.¹⁷ Filips kocht nog drie andere werken van Bosch op de veiling, alle op paneel; een *Laatste Oordeel*, een klein triptiek met de *Verzoeking van de heilige Antonius* en een “donker schilderij met diverse dwaasheden”. Over deze werken is verder niets bekend.

Als we teruggaan naar de signalering van de *Tuin der Lusten* in 1517 in het paleis van de Van Nassau komen daarmee ook de eerste eigenaren en mogelijke opdrachtgevers in beeld: Engelbrecht II van Nassau en/of Hendrik III van Nassau.

7.1.2 Engelbrecht II van Nassau

Engelbrecht II van Nassau (1451-1504) begon op jonge leeftijd zijn carrière aan het Bourgondische hof. Reeds met zestien jaar nam hij deel aan militaire campagnes (1467-1468, 1473 en 1475). Net als zijn vader Jan IV van Nassau-Dillenburg voor hem, zou Engelbrecht zijn hele leven de Bourgondisch hertogen steunen. In 1468 versterkte hij zijn positie aanzienlijk door in het huwelijk te treden met een nicht van Maximiliaan, Cimburga van Baden (1450-1501). In hetzelfde jaar werd hij aangesteld als raadslid en kamerheer van hertog Karel de Stoute. In 1473 werd Engelbrecht tot ridder in de Orde van het Gulden Vlies benoemd en enkele jaren daarna erfde hij van zijn vader diens Nederlandse gebieden.¹⁸ Tijdens het kapittel van de Orde van het Gulden Vlies in 1481 in 's-Hertogenbosch was hij een van de weinige ridders die acte-de-présence gaven. Bij deze gelegenheid verbleven Maximiliaan en zijn adviseurs bijna de gehele maand mei in de stad. Engelbrecht hield zich tijdens dit verblijf niet alleen bezig met zijn officiële taken, maar was ook intensief betrokken bij het kapittel. Daarnaast zal hij tenminste deels verantwoordelijk zijn geweest voor de organisatie van de ‘Blijde Intocht’ van Maria van Bourgondië, die gelijktijdig met het kapittel plaats vond. Het is zeker niet ondenkbaar dat hij in deze periode tijd vond om zich te verdiepen in het kunstaanbod van de stad. Er wordt in de literatuur nog weleens vermeld dat Engelbrecht van Nassau (buiten)lid zou zijn

geweest van de Lieve Vrouwe Broederschap.¹⁹ Zijn naam komt echter niet voor in de rekeningboeken en het is niet duidelijk waar deze aanname op gebaseerd is.

In 1483 werd Engelbrecht *premier maître d'hôtel* van Maximiliaan, en ook op militair en politiek gebied bleef zijn invloed toenemen. Tussen 1483 en 1489 was hij zowel stadhouder van verscheidene gebieden binnen het Bourgondische Rijk als een van de voornaamste legeraanvoerders. Tussen november 1485 en juni 1486 verbleef Maximiliaan in Duitsland voor zijn verkiezing en kroning tot Rooms-koning. Het bestuur van de Nederlanden en de opvoeding van zijn zoon Filips werden in deze periode overgedragen aan een raad waar Engelbrecht II van Nassau zitting in had.²⁰ Diens carrière werd noodgedwongen onderbroken toen hij tussen 1487 en 1489 in Franse krijgsgevangenschap verbleef. Deze pauze stond het verdere verloop van Engelbrechts loopbaan niet in de weg, vooral omdat hij een van de trouwste aanhangers van Maximiliaan en zijn politiek was.

In 1494 werd Filips de Schone meerderjarig en kon hij zijn positie als hertog van Bourgondië innemen. Hij steunde daarbij op de meeste ervaren raadsheren. Engelbrecht werd als zijn kamerheer aangesteld en was bovendien lid van de hofraad. Ook zijn rol bij de onderhandelingen rondom het dubbelhuwelijk tussen de Habsburgse en Spaanse prins en prinsessen was van aanzienlijk belang.²¹ De huwelijken vonden plaats in 1496 en 1497, maar de besprekingen begonnen ruimschoots daarvoor. Tijdens deze onderhandelingen zal hij in contact hebben gestaan met de Spaanse adviseurs: familie De Guevara en Juan Manuel. Zij waren immers de liaisons tussen Maximiliaan en het Spaanse hof.

Toen Filips de Schone tussen april en oktober 1496 in Duitsland verbleef, stelde hij Engelbrecht aan als algemeen stadhouder van de Nederlanden. Na de terugkeer van Filips bleef Engelbrecht werkzaam op het hoogste bestuurlijke niveau, nu als *chef de nostre conseil*, hoofd van de vorstelijke raad.²² 1496 was ook het jaar van de 'Blijde Intocht' van Filips in 's-Hertogenbosch, zijn tweede bezoek aan de stad sinds 1481. Het bezoek van de hertog was kort en duurde nauwelijks twee dagen.²³ Maximiliaan en zijn vrouw Bianca de Sforza hadden mogelijk eerder dat jaar een langere periode – van begin februari tot eind maart – in 's-Hertogenbosch doorgebracht.²⁴ Ook in de jaren voor 1496 deden Maximiliaan en zijn hofhouding enige malen de stad aan: van begin oktober tot eind december 1483 en tijdens twee korte verblijven in 1485 en november 1494.²⁵ Het is niet gezegd dat Engelbrecht II van Nassau tijdens deze bezoeken Maximiliaan voortdurend

vergezeld, maar hij zal tenminste enkele malen zijn opwachting hebben gemaakt. Daarnaast had Engelbrecht ook als heer van Breda en vanuit zijn diverse bestuurlijke functies met de stad en haar inwoners te maken.

Het huwelijk met Cimburga van Baden bleef kinderloos en Engelbrecht II van Nassau koos daarom als erfgenaam zijn neef Hendrik III van Nassau (1483-1538). In 1499, toen Hendrik 16 jaar was, liet Engelbrecht hem uit Duitsland naar de Nederlanden komen voor zijn verdere opleiding en introductie aan het hof. Eind 1501 vertrokken Filips de Schone en Johanna van Aragon voor de eerste maal naar Spanje, met Hendrik III van Nassau in het gevolg. Het bestuur van de Nederlanden werd in handen gelegd van de *grant et premier chambellan* Engelbrecht II van Nassau. Deze vervulde tot eind 1503 de functie van Stadhouder-Generaal, ondersteund door de regentschapsraad.²⁶ Filips de Schone lijkt,



76b Meester van de Vorstenportretten, *Portret van Engelbert II*, graaf van Nassau, ca. 1480 - ca. 1490 olieverf op paneel, 33,5 × 24 cm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-3140.

net als zijn vader, een hechte relatie te hebben gehad met Engelbrecht. Tijdens de doop van prins Karel in 1500 leidde de graaf Van Nassau, met de doopkaars, de stoet. Daarin was ook Filips van Bourgondië-Blatón aanwezig, als drager van het waterbekken.²⁷ In zijn correspondentie benadrukte Filips de Schone zijn relatie met Engelbrecht regelmatig en hij verwijst naar hem als “le conte de Nassou, nostre cousin et lieutenant général”.²⁸ Op 31 mei 1504 overleed Engelbrecht II in Brussel. Zijn politieke macht ging grotendeels over naar Willem van Croÿ-Chièvres. Hendrik III van Nassau werd door de erfenis van alle landen en bezittingen van zijn oom een van de rijkste edelen van de Nederlanden.

Engelbrecht als opdrachtgever en verzamelaar

Engelbrecht II van Nassau was een toegewijd verzamelaar van kostbare handschriften. Er zijn tenminste 48 titels bekend van manuscripten die hij bewaarde in zijn bibliotheken in Brussel



76c Onbekende meester, *Portret van Hendrik III van Nassau*, vroege 16de eeuw, olieverf op papier, overgebracht op paneel, 27,9 x 20,9 cm, locatie onbekend; particuliere verzameling.

en Breda. Een deel daarvan bestond uit religieuze werken: veel waren het eigendom van Engelbrechts ouders Jan IV (1410-1475) en Maria van Loon (1424-1502) geweest. De collectie bevatte naast getijdenboeken en religieuze werken ook onder andere Franse ridderromans, vorstenspiegels en een fraai exemplaar van de *Roman de la Rose*. Cimburga van Baden breidde de collectie uit met een aantal Duitse romans. Daarnaast was er nog een verzameling van 26 werken waarbij het niet duidelijk is of deze door Engelbrecht of zijn neef Hendrik werden verworven.²⁹ Veel minder is bekend over de kunstcollectie van Engelbrecht. Tenminste twee portretten van hem hebben de tijd overleefd en de bekendste daarvan, van de hand van de Meester van de Vorstenportretten, bevindt zich tegenwoordig in het Rijksmuseum.³⁰ De *Tuin der Lusten* werd lange tijd als een werk uit de late periode van Bosch beschouwd. Omdat Engelbrecht II in 1504 overleed moest daarom geconcludeerd worden dat niet hij, maar Hendrik III van Nassau de opdrachtgever was. De bevindingen van verscheidene onderzoeken in de afgelopen jaren hebben echter tot een ingrijpende bijstelling van de datering van het werk geleid: dendrochronologisch onderzoek toont aan dat de panelen al beschilderd konden worden na circa 1468.³¹ Tussen 1481 en 1494 bracht Engelbrecht II als gezegd langere periodes door in de stad 's-Hertogenbosch. Hij had daarbij meer dan voldoende gelegenheid om kennis te nemen van het werk van Jheronimus Bosch. Een werk als de *Tuin der Lusten* zou zeker niet misstaan hebben in de verzameling van Engelbrecht. Zoals Falkenburg treffend karakteriseerde had Engelbrecht “this particular taste, intellectual outlook, and the kind of literary interests that shine through the painting’s enigmatic figuration”.³² Bovendien was de triptiek kostbaar en trok het aandacht, eigenschappen die het werk uitstekend geschikt maakten als discussiestuk voor de elite van het hof.

7.1.3 Hendrik III van Nassau

Hendrik III van Nassau was ternauwernood twee jaar in de Nederlanden gevestigd toen hij op 4 november 1501 naar Spanje vertrok. Tijdens deze reis had hij geen officiële titel of functie. Hendrik maakte deel uit van een gezelschap jonge edelen dat vooral meereisde om ervaring op te doen. Een ingrijpende gebeurtenis vond plaats op de terugreis. Op 5 juni 1503, in de aanwezigheid van Filips de Schone en vele edelen, werd het huwelijk gesloten tussen Hendrik III van Nassau en Françoise Louise van Savoye (1485-1511).³³ Het gezelschap keerde pas op 12 november 1503 terug in Nederlanden.

Engelbrecht II van Nassau stierf eind mei 1504 en dat betekent dat de tijd die Hendrik met zijn oom doorbracht beperkt was geweest. Na de dood van Engelbrecht had Hendrik III van Nassau niet direct een duidelijk benoemde aanstelling aan het hof. Hij deelde dan ook niet het lange verblijf in 's-Hertogenbosch van Filips de Schone en Maximiliaan gedurende de winter van 1504-1505, al was hij er incidenteel wel aanwezig.³⁴ Hendrik vestigde zijn positie al snel en in 1505 werd hij, samen met Juan Manuel, verkozen tot Ridder in de Orde van het Gulden Vlies. In datzelfde jaar werd hij aangesteld tot de stadhouder van Gelre, het gewest dat in die periode (tijdelijk) heroverd was.³⁵ Lang was hij niet actief in deze functie, want ook tijdens de tweede reis naar Spanje van Filips en Johanna reisde Hendrik mee in het gevolg. Het bestuur over Gelre werd overgenomen door Filips van Bourgondië-Blatôn. Begin 1506 begon het gezelschap, waar ook de Spaanse hovelingen Diego de Guevara, diens broer Pedro en Juan Manuel deel van uitmaakten, aan de zeereis naar Spanje. Anders dan de genoemde adviseurs was Hendrik III van Nassau niet met een functie of titel in de hofstaat opgenomen, maar maakte hij deel uit van het gezelschap hoge edelen.³⁶ Zijn optreden in de chaotische situatie die heerste na de dood van Filips de Schone, eind september 1506, zal hem zeker de waardering van het Bourgondisch-Habsburgse huis hebben opgeleverd. Een anoniem verslag van de reis beschrijft hoe Hendrik III van Nassau en Frederik van Egmont, de heer van IJsselstein, een deel van de kostbare tapijten en familiejuwelen kregen overhandigd en in veiligheid stelden op hun schepen. Het was geen eenvoudige terugtocht en duurde tot aan de Kerst voordat de edelen en hun vaartuigen de havens van Biskaje en Bilbao konden verlaten.³⁷

Bij terugkomst in de Nederlanden werd Hendrik III van Nassau aangesteld als een van de raadslieden van Margaretha van Oostenrijk. Met name in de oorlog tegen Gelre speelde Hendrik een actieve rol. Tussen 1507 en het bestand van 1513 leidde hij diverse campagnes en onderhandelingen, met wisselend succes. Hierbij waren ook regelmatig de stad en de omgeving van 's-Hertogenbosch betrokken.³⁸ De stad werd in 1513 door Hendrik als uitvalsbasis gebruikt en leverde veel van zijn strijdkrachten.³⁹ Het is dan ook in deze periode dat Hendrik III van Nassau zich als buitenlid in de Lieve Vrouwe Broederschap liet inschrijven.⁴⁰ Zijn lidmaatschap was een formaliteit: enkel zijn naam, zonder titel, wordt vermeld in een lange lijst van nieuwe leden uit Breda. Waarschijnlijk was een vertegenwoordiger van de broederschap naar Breda afgereisd om leden te werven en deze noteerde de namen zonder nota te nemen van de exacte status van deze personen.⁴¹

Eind 1510 werd Hendrik lid van de Financiële Raad, maar zijn politieke invloed zou pas echt toenemen onder het bewind van Karel V. In januari 1515 werd Hendrik naar het Franse hof gezonden om de betrekkingen tussen de twee rijken te verbeteren. Hij deed tevens een mislukte poging om een huwelijksvoornemen te onderhandelen tussen Karel en Renée, de (vijfjarige) dochter van de Franse koning Louis XII. Toch was de missie succesvol: aan het Franse hof vond hij een nieuwe echtgenote, Claudia de Châlon (1498-1521). De familie De Châlon stond zeer hoog in aanzien, mede vanwege het bezit van het prinsdom Oranje. De ambitieuze Hendrik sloot het huwelijk, naar eigen zeggen uitsluitend om 'eer ende prouffijts wille'.⁴² Uit dit huwelijk werd Hendriks enige wettige zoon René de Châlon geboren. Hij had verder tenminste een buitenechtelijke dochter en twee buitenechtelijke zonen: een van hen was Alexis van Nassau (1506?-1550). Alexis huwde met Wilhelmina van Bronckhorst-Batenburg, wier ouders een triptiek met een *Aanbidding door de koningen* van of naar Bosch bezaten. In 1515 werd prins Karel meerderjarig en Hendrik III van Nassau kreeg een aanstelling als lid van zijn Geheime Raad.⁴³ De relatie tussen Hendrik en Karel lijkt vertrouwelijk geweest te zijn: zo reisde Karel na zijn huldiging in 's-Hertogenbosch op 13 juli 1515 door naar Breda om het huwelijksfeest van Hendrik bij te wonen.⁴⁴ Ook in 1515 benoemde Karel Hendrik tot stadhouder van Holland, Zeeland en West-Friesland: een functie die hij tot 1521 vervulde. Net als Engelbrecht II was ook Hendrik III van Nassau actief op militair gebied en hij leidde diverse militaire operaties tegen de Fransen. Hij werd tevens ingezet als onderhandelaar bij het bewerkstellingen van een vredesverdrag, dat uiteindelijk in 1529 bereikt werd.⁴⁵ Hendrik volgde in 1521 Willem van Croÿ-Chièvres op als eerste kamerheer van Karel V. In datzelfde dat jaar kwam Hendrik's echtgenote Claudia de Châlon te overlijden. Karel regeerde nauwelijks vanuit de Nederlanden en hij verbleef onder andere gedurende lange en aaneengesloten periodes in Spanje. Dat betekende dat ook Hendrik zich tussen 1522 en 1529 bijna permanent in Spanje ophield.⁴⁶

Het was dan ook daar, in juni 1524, dat Hendrik zijn derde huwelijk sloot. De verbinding met de vijfentwintig jaar jongere Mencía de Mendoza y Fonseca, de markiezin van Zenete (1508-1544) was door Karel V persoonlijk bewerkstelligd. Mencía behoorde tot een van de voornaamste adellijke families in Spanje. Na het overlijden van haar vader in 1523 was de veertienjarige markiezin de erfgename van een enorme rijkdom geworden. Karel had de familie De Mendoza al direct laten weten dat hij de zeggenschap had over de keuze van haar huwelijkskandidaat. Hij wilde daarmee voorkomen dat er een machtsblok zou ontstaan

als gevolg van een verbinding tussen de familie De Mendoza en een van de andere invloedrijke Spaanse families. Een van de edelen die daarmee gepasseerd werden was de hertog van Alba, die zijn kleinzoon Fernando Álvarez de Toledo had voorgedragen als echtgenoot voor Mencía. In maart 1523 had Karel het huwelijk al voorgesteld aan Hendrik III van Nassau, maar beide partijen hadden tijd nodig om, vooral op zakelijk gebied, tot overeenstemming te komen.⁴⁷ Mencía had in het sterk humanistisch georiënteerde Valencia een uitgebreide opleiding genoten. Het echtpaar bracht de eerste jaren van het huwelijk door aan het hof in Valladolid, dat een vergelijkbare culturele en intellectuele atmosfeer kende.⁴⁸ Op de positie van Mencía de Mendoza wordt in hoofdstuk 9 uitvoeriger ingegaan.

Tijdens zijn verblijf in Spanje stond Hendrik III van Nassau zeker in contact met de diplomaten en kunstliefhebbers Diego de Guevara en Juan Manuel. Diego de Guevara maakte zowel tijdens de eerste als de noodlottige tweede reis van Filips deel uit van het gevolg, en speelde vooral tijdens de laatste reis een belangrijke rol. Ook Juan Manuel zal toen geen vreemde zijn geweest, al kwam de werkelijke samenwerking tussen hem en Hendrik pas tot stand in Spanje in de jaren twintig. Beide edellieden waren lid van de Raad van State (*Consejo de Estado*) en de Financiële Raad (*Consejo de Hacienda*) van Spanje. Weerstand vanuit de Spaanse adel tegen de Nederlandse invloed leidde er echter toe dat Hendrik in 1525 terug moest treden uit deze functies.⁴⁹

Begin maart 1526 vond in Sevilla het huwelijk plaats tussen Karel V en zijn nicht Isabella van Portugal. Het paar reisde daarna bijna een jaar rond in Spanje. In juli 1529 vertrok Karel met een groot deel van zijn hofhouding richting Italië voor zijn kroning tot keizer.⁵⁰ Hendrik III van Nassau, als een van de hoogste adviseurs, begeleidde de vorst. Ook de zoon van Diego de Guevara, Felipe de Guevara, bevond zich in het gevolg. Na de kroning, op 24 februari 1530, voegde Hendrik zich bij zijn jonge vrouw in de Nederlanden, waar het echtpaar verbleef tot 1533. Na het overlijden van Margaretha van Oostenrijk in december 1530 was Hendrik een van de executeurs van haar testament. In 1532 werd Hendrik benoemd tot opperwachtmeester van Brabant en probeerde hij via andere functies zijn macht verder uit te breiden. Dit viel echter niet in goede aarde en werd niet toegestaan door Karel V en diens zus Maria van Hongarije, de nieuw benoemde landvoogdes van de Nederlanden.⁵¹ Hendrik en Mencía verbleven voornamelijk in Brussel, dichtbij het hof, in de rijk ingerichte residentie op de Coudenberg. Omdat het kasteel

van de familie Van Nassau in Breda in zeer slechte staat was, begon Hendrik vanaf ca. 1527 met de grootscheepse herbouw. Het kasteel wordt vaak gezien als een van de eerste voorbeelden van renaissancearchitectuur in de Nederlanden. Behalve Italiaanse invloed, bevat het ontwerp ook veel elementen uit de Spaanse plateresco-stijl. Hendrik had deze bewonderd in het kasteel La Calahorra van de familie De Mendoza en in het Alhambra in Granada.⁵² In augustus 1533 vertrok het echtpaar weer naar Spanje, waar ze tot midden 1535 bleven. Ze namen een aanzienlijk deel van de kunstcollectie met zich mee.⁵³ Bij terugkeer in de Nederlanden vestigden Hendrik en Mencía zich permanent in Breda. Hendrik bleef adviseur van Maria van Hongarije, tot aan zijn dood in september 1538.⁵⁴

Hendrik III van Nassau als opdrachtgever en verzamelaar

Hendrik en Mencía waren beiden actief als verzamelaars van kunstvoorwerpen. Hendrik, die veel ouder was dan zijn jonge vrouw, bezat al voor zijn huwelijk een aanzienlijke kunstcollectie, deels verkregen uit de erfenis van Engelbrecht. De verzameling van Hendrik bevatte onder andere de *Tuin der Lusten* van Jheronimus Bosch en een schilderij met *Zeven Sacramenten* van Hugo van der Goes. Dit laatste werk werd door Albrecht Dürer gezien tijdens zijn bezoek in 1520 aan de Van Nassau-residentie in Brussel. Dürer maakt in zijn dagboek overigens geen melding van de triptiek van Bosch.⁵⁵ Hendrik bezat meer werk van kunstenaars uit zijn tijd, zoals van Bernard van Orley (ca. 1488-1540) en Jan Gossaert (1478-1532). Deze laatste schilderde circa 1516 het bekende portret van Hendrik dat zich tegenwoordig in Texas bevindt.⁵⁶ Daarnaast kreeg Hendrik in 1520 diverse schilderijen van Lucas Cranach geschenken door de keurvorst Friedrich van Saksen.⁵⁷

Het hof in Breda werd al spoedig een centrum van humanistische artistieke en intellectuele activiteit. Op de humanistische kring die zich ophield in Breda komen we in de bespreking van Mencía de Mendoza nog kort terug. Tijdens hun verblijf in de Nederlanden in de jaren dertig gaven Hendrik en Mencía verschillende opdrachten voor de productie en de aankoop van onder andere zilverwerk, schilderijen en tapijten. De belangrijkste schilderopdrachten waren die aan Bernard van Orley, Jan van Scorel (1498-1562), Jan Cornelisz. Vermeyen (1500-1559) en de miniaturist Simon Bening (1483-1561).⁵⁸ Deze kunstenaars werkten regelmatig voor het hof en voor andere opdrachtgevers uit de kring van Hendrik en Mencía. Zo ook Jan Gossaert, die lang werkzaam was geweest voor Filips van Bourgondië-Blatón. Na diens overlijden in 1524 werkte Gossaert ondermeer voor het hof in Breda, waar hij in 1531 Hendrik en Mencía portretteerde. Hen-

drik III van Nassau stuurde de werken naar zijn broer Willem de Rijke in Dillenburg. Dit zijn waarschijnlijk de portretten waarop Simon Bening zijn portretminiaturen baseerde van het grafelijk echtpaar (afb. 77).⁵⁹ In 1532 kwam Gossaert in dienst van Mencía en Hendrik, maar hij stierf in datzelfde jaar. De collectie bevatte ook werk van Maarten van Heemskerck (1498-1574), al keerde deze pas in 1536 terug uit Italië. Met name Mencía de Mendoza was geïnteresseerd in het werk van Jheronimus Bosch, maar in tegenstelling tot wat wel gesteld is, verbleef de schilder zeker niet aan dit hof in Breda.⁶⁰ Mencía kwam pas naar de Nederlanden in 1530; Bosch was bijna vijftien jaar daarvoor overleden.

Van de vroege artistieke voorkeuren van Hendrik III van Nassau is weinig bekend. In de laatste periode van zijn leven laat zijn mecenaat een sterke voorkeur zien voor werken van de

zogeheten italianisanten, kunstenaars die door de Italiaanse Renaissance beïnvloed waren. De liefde van Hendrik III van Nassau voor de renaissancestijl uitte zich ook in het praalgraf dat hij rond 1531 liet oprichten voor Engelbrecht II van Nassau en Cimburga van Baden.⁶¹ Zijn smaak en interesses komen sterk overeen met die van Filips van Bourgondië-Blatôn met wie hij goed bekend was. Tussen beiden was regelmatig contact en samenwerking, onder andere tijdens de vele onderhandelingen gerelateerd aan de oorlog met Gelre en de positie van de Staten van het Nedersticht en Oversticht. Deze gebieden vielen immers onder het bestuur van bisschop Filips van Bourgondië-Blatôn.⁶² De portretten van Engelbrecht II en Hendrik III van Nassau maakten dan ook deel uit van de schilderijencollectie van Filips op zijn kasteel in Wijk bij Duurstede.



77 Simon Bening, *Portretten van Hendrik III van Nassau en Mencía de Mendoza*, ca. 1531, tempera op perkament, op eiken pancel bevestigd, 8,4 X 5,5 cm Berlijn: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. nrs. M513 en M514.

De beschrijving van Antonio de Beatis uit 1517 over het bezoek aan het Nassaupaleis in Brussel suggereert dat de *Tuin der Lusten* daar op een prominente plaats hing. Niettemin lijkt Hendrik III van Nassau geen specifieke belangstelling te hebben gehad voor de (verdere) aanschaf van werk van Jheronimus Bosch.

7.1.4 De Tuin der Lusten

De eerste eigenaar

In de literatuur worden de verblijven van Engelbrecht II of Hendrik III van Nassau in 's-Hertogenbosch herhaaldelijk als een indicatie gezien voor de datering van de opdrachtverstrekking voor de *Tuin der Lusten*.⁶³ Het is uiteraard mogelijk dat destijds de belangstelling voor de kunstenaar en zijn werk ontstond. Met een opdracht daarvoor heeft de aanwezigheid van de graven van Nassau in de stad vermoedelijk weinig van doen. Ook als we ervan uitgaan dat de opdracht van een van hen afkomstig was kan deze in principe op ieder moment (vanaf circa 1490) verstrekt zijn. Rond de eeuwwisseling verkeerde het kasteel van de familie Van Nassau in Breda in een slechte staat. In 1509 gaf Hendrik III van Nassau de eerste opdrachten voor herstelwerkzaamheden en pas omstreeks 1527 werd er grootschalig verbouwd. De triptiek van Bosch zal daarom niet voor het kasteel maar voor het paleis in Brussel bestemd zijn geweest. Ook aan deze residentie werd in de eerste jaren van de zestiende eeuw nog volop gebouwd, maar de reeds voltooide delen waren rijk ingericht.⁶⁴ Bovendien was het Brusselse paleis gelegen in de directe nabijheid van het hof en de familie Van Nassau bracht er derhalve veel tijd door.

De onderzoekers van het BRCP dateren het werk op circa 1495-1505, voornamelijk omdat men in de weergave van God op het exterieur van de triptiek de invloed herkent van de *Weltchronik* van Hartmann Schedel. Aangezien deze kroniek in december 1493 in Neurenberg werd gepubliceerd wordt deze als een terminus post quem gehanteerd. Volgens deze datering kan zowel Engelbrecht II als Hendrik III Van Nassau de opdrachtgever geweest zijn: beiden waren welvarende kunstliefhebbers die bovendien in dezelfde hofkringen verkeerden.⁶⁵ De onderzoekers van het Museo del Prado schatten de triptiek enige jaren ouder, met een datering tussen 1490 en 1500. Men baseert zich daarbij vooral op een stilistische vergelijking met de *Aanbidding door Koningen* in Madrid. Op grond van deze datering gaan de Spaanse onderzoekers er vanuit dat de opdrachtgever Engelbrecht van Nassau was.⁶⁶ Zoals gezegd, binnen de marges van de voorgestelde dateringen kan de bestelling van de *Tuin der Lusten* afkomstig

zijn geweest van beide graven van Nassau. Van hen is Engelbrecht II de meest waarschijnlijke opdrachtgever. Engelbrecht verbleef verscheidene malen een tijdlang in de stad 's-Hertogenbosch. Deze bezoeken vonden plaats tussen 1481-1494, de periode voorafgaande aan de vroegste datering van de triptiek. De graaf was goed bekend met de literaire en artistieke voorkeuren binnen de kringen van de adellijke hofelite en had een liefde voor kostbare en luxueuze kunstobjecten. Een werk als de *Tuin der Lusten* sluit goed aan bij de interesses en smaak van Engelbrecht.

Hendrik III van Nassau arriveerde pas in 1499 in de Nederlanden en verbleef vervolgens tussen eind 1501 en eind 1503 in Spanje. Kort na zijn terugkeer stierf zijn oom Engelbrecht, in de eerste maanden van 1504. Begin 1506 vertrok Hendrik opnieuw naar het Iberische schiereiland. Dat de jonge graaf in deze veelbewogen periode een dergelijke grote en zeer complexe opdracht zou verstrekken ligt niet voor de hand. Bovendien laat het opdrachtgeverschap van Hendrik III een sterke voorkeur zien voor kunstobjecten en architectuur in de nieuwe vormgeving van de renaissancestijl.

Tenslotte mag niet onvermeld blijven dat ook nog de mogelijkheid bestaat, al is dit minder aannemelijk, dat Engelbrecht II en/of Hendrik III het triptiek aankochten en dat de opdrachtgever elders gezocht zou moeten worden.

Interpretaties aan de hand van de opdrachtgever

Met betrekking tot de beeldtaal op de binnenzijde van de *Tuin der Lusten*: de interpretaties daarvan zijn even talrijk als de publicaties erover. De wijze waarop Bosch de mensheid heeft afgebeeld wordt zowel als negatief als positief geïnterpreteerd. Het negatieve perspectief gaat ervan uit dat Bosch de zondigheid en de wellust afbeeldde.⁶⁷ De auteurs met de positieve visie stellen ondermeer dat we de mensheid zien in de staat van onschuld van voor de zondeval.⁶⁸ De meest recente interpretaties van het paneel zijn vooral genuanceerd: we zien hoe de mensheid bezig is met het toegeven aan zijn natuurlijke neigingen. Deze zijn niet per definitie zondig, maar worden dat wel als er geen matigheid wordt toegepast.⁶⁹ Deze morele boodschap is, vanwege de afgebeelde hel aan de rechterzijde, een onvermijdelijke conclusie.⁷⁰

Als in beschrijvingen van de triptiek de (mogelijke) opdrachtgever betrokken wordt, veronderstelt men, bijna zonder uitzondering, dat deze aan de beelden een zeker zinnelijk plezier beleefde. Dat komt niet in de laatste plaats omdat zowel Engelbrecht II als Hendrik III van Nassau de reputatie hebben dat zij er een zekere losbandige levensstijl op na hielden. Inderdaad

werd Engelbrecht meerdere malen berispt door de Orde van het Gulden Vlies vanwege onzedelijk gedrag.⁷¹ Hij was zeker niet de enige Vliesridder die dergelijke misstappen beging, maar wel de meest hooggeplaatste. Ook de meldingen van Antonio de Beatis en Albrecht Dürer worden graag herhaald, over de aanwezigheid van een enorm bed in het paleis in Brussel.⁷² Mede vanwege deze liederlijke context wordt de bekende middeleeuwse allegorie over de liefde de *Roman de la Rose* vaak als een literaire bron genoemd voor de *Tuin der Lusten*. Ook de verluchtingen in het boek zouden Bosch en/of zijn opdrachtgevers geïnspireerd hebben bij dit schilderij.⁷³ De relatie met de *Roman de la Rose* is niet zonder reden: een van de mooiste exemplaren van het werk werd tenslotte vervaardigd in opdracht van Engelbrecht II van Nassau.

De interpretatie van de *Tuin der Lusten* als verwijzing naar de liefde en de wellust van de mensheid wordt overigens in hoge mate beïnvloed door de titels waarmee het werk sinds het einde van de negentiende eeuw wordt aangeduid. In de zestiende eeuw omschreef men het onderwerp als *La variedad del mundo*. Dit kan op meerdere wijzen worden geïnterpreteerd: zowel als 'de variatie van de wereld' als 'het variété van de wereld'.⁷⁴ De destijds gehanteerde naam (*La pintura de) el madroño*, de aardbeienboom, verwijst naar de veelvuldige aanwezigheid van deze boom en zijn vruchten op het schilderij. In 1889 meldde Justi dat het werk geen titel had, maar werd aangeduid met *El tráfago* (De drukte, of beslommeringen), *La lujuria* (De wellust) en ook wel *Die Laster und ihr Ende* (De laster en diens einde).⁷⁵ Hij noemde het middenpaneel *Los deleites terrenales* (De aardse geneugten).⁷⁶ Deze laatste naam werd in de eerste decennia van de twintigste eeuw veel overgenomen, vooral door Franstalige kunsthistorici die het werk *Les délices terrestres* noemden.⁷⁷ Vanaf de late jaren twintig ging men *Le Jardin des délices* gebruiken. Dit leidde tot de Duitse en de Nederlandse gangbare titels, respectievelijk *Garten der Lüste* en *Tuin der Lusten*.⁷⁸

De meningen over de betekenis, de symboliek en de interpretatie van de beeldtaal van de triptiek lopen ook vandaag de dag nog wijd uiteen. Men is het echter eens over de volgende aspecten: de betekenis is niet eenduidig, er ligt een complex programma aan ten grondslag dat verwijst naar diverse literaire en visuele bronnen en Bosch en zijn opdrachtgevers werden hoogstwaarschijnlijk bijgestaan door adviseurs.⁷⁹ Zowel Falkenburg als Silva Maroto suggereren een persoonlijke betrokkenheid van Engelbrecht II bij de intellectuele en zelfs de artistieke planning van de triptiek.⁸⁰ Dit is niet ondenkbaar, maar het argument waar Silva Maroto haar uitspraak op baseert, de grote hoeveelheid wijzigingen in de ondertekening, is daarbij niet het meest overtuigend.

Ik acht het van belang om te benadrukken dat in veel gevallen de functie en de interpretatie van de triptiek sterk beïnvloed wordt door de gesuggereerde identificatie van de opdrachtgever. Dit kan geïllustreerd worden aan de hand van twee uitgesproken benaderingen: de een van Reindert Falkenburg uit 2011 en de ander van Paul Vandenbroeck uit 2017. Reindert Falkenburg dateert de *Tuin der Lusten* rond 1500 en stelt daarom dat Engelbrecht II de opdrachtgever moet zijn geweest. Falkenburg plaatst de triptiek binnen de cultuur van het literaire debat, dat erg populair was in de Bourgondisch-Habsburgse hofkringen. Met de grote diversiteit van thema's en verwijzingen die de *Tuin der Lusten* bevat fungeerde zijns inziens de triptiek als een discussiestuk, waarbij de toeschouwers elkaar konden overtroeven met hun culturele en literaire kennis.⁸¹ Ondanks dat het schilderij daarmee uitstekend aansloot bij de interesses van Engelbrecht, vermoedt Falkenburg dat het in eerste instantie niet voor hemzelf was bedoeld. De auteur suggereert dat de *Tuin der Lusten* diende als een visueel leermiddel, bestemd voor de opleiding van zijn jonge neef Hendrik III van Nassau en diens leeftijdgenoten, waaronder Filips de Schone. Volgens Falkenburg laat het schilderij voorbeelden zien van wangedrag binnen de ideale wereld van de hoveling. De jonge edelen leerden via de triptiek – als in een zogeheten Vorstenspiegel – de gedragsregels van het hof.⁸² Falkenburg oppert dat Jheronimus Bosch het werk schilderde in Brussel, in de nabijheid van de benodigde bronnen, de eventuele adviseurs en het bestemde publiek. Hij verwijst daarbij naar de volmacht die Bosch in mei 1498 gaf aan drie personen om een deel van zijn zakelijke aangelegenheden af te handelen. Dit document wordt overigens in de literatuur regelmatig beschouwd als een indicatie dat Bosch in die periode langere tijd afwezig zou zijn geweest uit 's-Hertogenbosch.⁸³

Vandenbroeck heeft recentelijk een geheel nieuwe mogelijke opdrachtgever geïntroduceerd: Cimbarga van Baden, de echtgenote van Engelbrecht II van Nassau. Vandenbroeck is van mening dat de moraliserende toon van de triptiek zo sterk contrasteert met de liederlijke reputatie van Engelbrecht II van Nassau dat het onwaarschijnlijk is dat hij de opdrachtgever was. Het werk zou bedoeld kunnen zijn als een vermaning door Cimbarga aan haar echtgenoot, gepresenteerd in een voor hem aantrekkelijke vorm.⁸⁴ In de visie van Vandenbroeck beeldt de triptiek dan ook de mensheid uit die toegeeft aan valse verlokkingen. Hij duidt het werk daarom al enige jaren aan met de benaming *De Graal of Het Valse Paradijs*.⁸⁵

Zoals betoogd acht ook ik Engelbrecht II van Nassau de meest aannemelijke opdrachtgever van de *Tuin der Lusten*. Er zijn geen aanwijzingen dat Engelbrecht of zijn neef Hendrik III van Nassau andere werken van Jheronimus Bosch bezaten. Dat is kenmerkend te noemen voor de plaats die het werk van Bosch in veel van de adellijke collecties inneemt. Zoals we ook in de volgende hoofdstukken zullen zien, bevatten veel van de verzamelingen van de adellijke elite slechts één of enkele werken van de schilder.

7.2 Filips de Schone en Hippolyte de Berthoz

In deze paragraaf wordt een aantal gedocumenteerde vermeldingen over werken van Bosch besproken die een relatie hebben met twee opdrachtgevers of eigenaren: Hertog Filips de Schone en Hippolyte de Berthoz. Het is een complexe kwestie omdat de schilderijen die in de bronnen genoemd worden niet per definitie overeenkomen met bestaande werken uit het oeuvre van Jheronimus Bosch. Niettemin zijn in het verleden de vermeldingen aan verscheidende schilderwerken van Bosch verbonden, met een variërende mate van waarschijnlijkheid.

In 1504 ontving Jheronimus Bosch van het hof een aanbesteding voor een schilderwerk dat het *Laatste Oordeel* moest afbeelden. Deze opdracht is vaak in verband gebracht met het *Laatste Oordeel* dat zich tegenwoordig in Wenen bevindt. Recent onderzoek heeft echter aangetoond dat dit werk een relatie heeft met een andere opdrachtgever: Hippolyte de Berthoz. Een tweede schilderij verbindt Filips de Schone en Hippolyte de Berthoz nogmaals, op een meer directe wijze. In 1505 liet Filips een triptiek aankopen van de weduwe en zoon van deze Hippolyte. Op dit schilderij was onder andere de heilige Antonius afgebeeld.

7.2.1 Een onbekend Laatste Oordeel

De enige bewaard gebleven gedocumenteerde betaling aan Jheronimus Bosch voor een schilderij is gedateerd op september 1504. Het document beschrijft een eerste aanbesteding aan Bosch, uit naam van Filips de Schone, voor een groot werk. Dit schilderij, waarschijnlijk een triptiek, moest het *Laatste Oordeel* afbeelden, met het paradijs en de hel.⁸⁶ Dit is helaas de enige bron die verwijst naar deze opdracht en het is onbekend of het werk ooit voltooid werd. Vanwege de strijd met de hertog van Gelre brachten Filips en zijn vader Maximiliaan in de winter van 1504-

1505 een ruime periode door in 's-Hertogenbosch.⁸⁷ Dit was de eerste maal dat Filips de Schone langere tijd in de stad verbleef. De opdracht werd kort na de aankomst, op 9 september 1504, bij Bosch geplaatst; de eerste betaling werd immers al gedaan in diezelfde maand.⁸⁸ Wellicht was Filips al eerder met het werk van Bosch in aanraking gekomen, en zag hij het niet tijdens dit verblijf voor de eerste keer. Mogelijk was ook Maximiliaan bekend met het werk van de schilder; de koning verbleef al diverse malen eerder in de stad. Filips de Schone zal niet zelf als eerste het werk van de kunstenaar opgemerkt hebben. Naar alle waarschijnlijkheid zullen de adviseurs in zijn nabijheid hem op de aanwezigheid van de kunstenaar en de kwaliteit van diens werk attent hebben gemaakt. Het is bovendien zeer wel mogelijk dat Filips de *Tuin der Lusten* had gezien, die in het paleis van zijn raadgever Hendrik III van Nassau hing. Filips koos voor zijn opdracht niet voor een werk met een vergelijkbare intellectuele benadering, maar voor een triptiek met een meer gebruikelijk religieus onderwerp.

De tekst van het document uit 1504 werd voor het eerst gepubliceerd in 1860 door Pinchart, die ook uitgebreid aandacht besteedde aan het feit dat de schilder hier voor de eerste keer met 'Bosch' ('Jeronimus van Aeken dit Bosch') wordt aangeduid. Ook in de vroege kunsthistorische literatuur leidde het gebruik van deze naam, in combinatie met de populariteit van Bosch in Spanje, tot speculaties over een langdurige buitenlandse verblijf. Deze aanname werd door Pinchart overigens stellig weersproken.⁸⁹ De beschreven betaling aan Bosch is met verscheidene van zijn werken (of fragmenten daarvan) geassocieerd. In een publicatie uit 1884 vroeg Hymans zich af of er een mogelijke relatie was tussen deze gedocumenteerde transactie en het *Laatste Oordeel* in Wenen.⁹⁰ Deze relatie is daarna vele malen herhaald en beschreven, ondanks de afwijkende maten van het Weense paneel en het ontbreken van andere overtuigende aanwijzingen. Desalniettemin hebben diverse auteurs betoogd dat het werk elementen bevat die Filips de Schone zouden aanwijzen als opdrachtgever van het werk. De argumenten aangevoerd daarvoor zijn vooral gebaseerd op de identiteit en uiterlijke kenmerken van de heiligen afgebeeld op de buitenzijden van de luiken.⁹¹

Heiligen op het Weense Laatste Oordeel

Over de identificatie van de in grisaille geschilderde heiligen op de buitenzijden van de luiken is het nodige gediscussieerd. In het uiterlijk van de heilige aan de rechterzijde is door sommigen een portrait historié herkend van Filips de Schone.⁹² De gelaatstreken van de heilige zijn inderdaad niet geheel gestandaardiseerd, maar wel sterk geïdealiseerd. Aangezien vele portretten - van Filips en anderen - op overeenkomstige wijze geïdealiseerd

werden hoeft een zekere mate van onderlinge gelijkenis geen verbazing te wekken.⁹³ Er is consensus over de identiteit van de figuur op het linkerluik; de kenmerkende pelgrimshoed met de sint-jakobsschelp maakt duidelijk dat dit Jacobus de Meerdere is. Van de figuur op het rechterluik werd lang verondersteld dat deze

sint Bavo voorstelde.⁹⁴ Deze identificatie rustte daarbij voornamelijk op de aanname dat het werk in opdracht van Filips de Schone was vervaardigd. Jacobus, de patroonheilige van Spanje, zou het Iberische deel van het rijk vertegenwoordigen of, afhankelijk van de datering van de luiken, de aanspraken daarop. De uitleg



voor de keuze van sint Bavo als vertegenwoordiger van Nederlanden is minder helder. De verklaring die het meest gegeven wordt is dat sint Bavo de patroonheilige is van de Gent, de stad waar Filips' zoon Karel werd geboren en gedoopt.⁹⁵ Deze uitleg is niet echt overtuigend, niet in de laatste plaats omdat Gent gedurende het laatste kwart van de vijftiende eeuw veelal in opstand was tegen het Bourgondisch-Habsburgse bewind. Dit maakt sint Bavo een onwaarschijnlijke vertegenwoordiger van de Nederlanden.⁹⁶

De iconografie van een jonge edelman met een valk is bovendien ook van toepassing op een aantal andere heiligen. Koldeweij beargumenteerde in verscheidene publicaties dat de heilige aan de buitenzijde van de triptiek waarschijnlijker sint Hippolytus voorstelt.⁹⁷ Hierdoor sloeg de discussie een nieuwe weg in en als mogelijke opdrachtgever, dan wel vroege eigenaar, kwam Hippolyte de Berthoz (†1503) in beeld.⁹⁸ Hippolyte diende lange tijd aan het Bourgondische en Habsburgse hof onder opeenvolgende heersers, te beginnen met Karel de Stoute en eindigend met Filips de Schone. Hippolyte is als opdrachtgever verbonden aan twee triptieken waarop het martelaarschap van zijn naamheilige het centrale onderwerp is. Dit zijn de *Triptiek van de heilige Hippolytus* (Brugge), geschilderd tussen 1470-1479 door Dirk Bouts, Hugo van der Goes en Aert vanden Bossche (?) en het *Sint Hippolytus altaarstuk* (Boston) uit 1490, van de hand van een onbekende meester.⁹⁹ De afbeeldingen van sint Hippolytus op de luiken van deze triptieken, met name die op het werk van de onbekende meester, vertonen grote gelijkenis met de heilige op het *Laatste Oordeel*.¹⁰⁰

In 2017 kreeg het BRCP toegang tot de triptiek in Wenen en was het team in de gelegenheid om uitgebreid technisch onderzoek uit te voeren. Röntgenfoto's van het rechterluik hadden al laten zien dat er zich onder het lege wapenschild bij de grisailleafbeelding van sint Hippolytus een ander, ouder schild bevindt. Dit detail van het werk werd bestudeerd met de stereomicroscopie en macro x-ray fluorescence scanning (MA-XRF). De analyse van de verfresten toonde aan dat de kleuren, de veldindeling en afbeeldingen van het wapenschild overeenkomen met dat van Hippolyte de Berthoz.¹⁰¹ Dit maakt definitief duidelijk dat Hippolyte de eerste opdrachtgever van de triptiek was.¹⁰² Echter, de verfresten van het wapen werden al op een vroeg moment verwijderd, wat een indicatie is voor een wijziging in het opdrachtgeverschap.¹⁰³

77b Meester van het Leven van Jozef, *Zierikzeetriptiek*, exterieur luiken, Filips de Schone en Johanna van Castilië, 1505-1506, olieverf op eiken paneel, 125 x 47 cm (elk), Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. nr. 2405.

In de volgende paragrafen wordt nader ingegaan op de persoon van Hippolyte de Berthoz, zijn relatie met de hier besproken schilderijen en zijn positie ten opzichte van andere opdrachtgevers en eigenaren van het werk van Jheronimus Bosch.

7.2.2 Hippolyte de Berthoz, een hoffunctionaris als opdrachtgever

Een doorbroken carrière

Hippolyte de Berthoz was een hooggeplaatste functionaris aan het Bourgondisch-Habsburgse hof en afkomstig uit Poligny (Noord-Bourgondië). Rond 1465 huwde hij met Elisabeth Hugheins en zij vestigden zich in Brugge. Het echtpaar had vier kinderen waarvan de oudste, Charles (†1510), aan de universiteit van Leuven studeerde.¹⁰⁴ Hippolyte maakte snel carrière in de Nederlanden. In 1473 werd hij aangesteld als *greffier des finances*, een hoge post in de financiële administratie van de Bourgondische regering. Zijn loopbaan werd echter gedwarsboemd door de politieke ontwikkelingen die volgden na het sterven van Karel de Stoute in 1477. Een aantal van de steden in het zuiden van de Nederlanden greep deze gelegenheid aan om de Bourgondische centralisatie terug te draaien. Om de stabiliteit in de gewesten te bewaren voldeed de onervaren Maria van Bourgondië aan de voorwaarden die de Staten-Generaal haar stelde. Een consequentie daarvan was dat een groot deel van de centrale bestuursorganen opgeheven werd en dat vele hoge functies kwamen te vervallen.¹⁰⁵ Hippolyte de Berthoz was een van de functionarissen die hierdoor getroffen werd: hij moest zijn carrière grotendeels weer opnieuw opbouwen.¹⁰⁶ Hippolyte vervolgde zijn loopbaan in een lagere financiële functie (*argentier*) en diende als adviseur voor Margareta van York. Hij vervulde ook verscheidene financiële posities in dienst van Filips de Schone en adviseerde zowel Filips als Maximiliaan. Langzamerhand kreeg hij weer hogere posities maar het duurde tot 1490 voor hij de aanstelling kreeg die hij sinds 1477 had geambieerd: *maître ordinaire* van de Rekenkamer (*Chambre du Roi*) in Lille.¹⁰⁷ Hij vervulde deze functie tot in 1495 en diende daarna Filips nog tot zeker 1498.¹⁰⁸

Hippolyte de Berthoz overleed in juli 1503. Omdat zijn requiem plaatsvond zonder de aanwezigheid van zijn stoffelijke resten moet worden geconcludeerd dat hij in buitenland stierf.¹⁰⁹ Er is wel gesuggereerd dat hij Filips vergezelde tijdens diens eerste reis naar Spanje. Dit zou betekenen dat Hippolyte kwam te overlijden in Savoye of Bourgondië, waar het gezelschap zich in juli 1503 bevond. Omdat Poligny niet ver daarvan verwijderd is,

zou aangenomen kunnen worden dat het lichaam van Hippolyte voor bijzetting naar zijn geboorteplaats werd overgebracht. Zover als bekend is dat niet gebeurd. Het valt bovendien op dat Antoon de Lalaing in zijn gedetailleerde reisverslag geen enkele melding maakt over een sterfgeval in die periode, terwijl hij vergelijkbare gebeurtenissen wel elders noteert.¹¹⁰ Verwacht mag worden dat het overlijden van een dergelijke lang dienende en hoge functionaris toch enige ophef veroorzaakte. Het is daarom aannemelijk dat hij elders en onder andere omstandigheden overleed.

De Weense triptiek met het Laatste Oordeel

Op het middenpaneel van het *Laatste Oordeel* in Wenen is in de ondertekening een devotieportret zichtbaar (afb. 78 en afb. 79). Afgebeeld in de benedenlinkerhoek zien we een geknieldde, biddende man, gekleed in een lange tabbaard. Onder de figuur is een gekrulde, onbeschreven banderol geplaatst. De aanwezigheid van dit devotieportret is al sinds 1972 bekend.¹¹¹ Door middel van de techniek van infrarood-reflectografie werd het mogelijk om details van de tekening zichtbaar te maken.¹¹² Dit devotieportret neemt een uitzonderlijke positie in ten opzichte van de portret-

ten die eerder in deze dissertatie werden besproken. Het portret maakt namelijk geen deel uit van de uiteindelijke compositie en werd dan ook nooit volledig in verf uitgevoerd. Niettemin is er veel belangstelling voor de tekening getoond; deze werd name veroorzaakt door de aanname dat het werk door Filips de Schone werd besteld. Sindsdien is met zekerheid aangetoond dat Hippolyte de Berthoz de eerste opdrachtgever van de triptiek was.¹¹³ Daarmee rijst ook het vermoeden dat het devotieportret bestemd was om Hippolyte uit te beelden. De verwijdering van zijn wapenschild, zeker in de combinatie met het niet uitgevoerde devotieportret, toont echter aan dat er zich in het opdrachtgeverschap wijzigingen voordeden.¹¹⁴

Veranderd opdrachtgeverschap

Het devotieportret werd ondertekend en uitgespaard in een eerste schilderfase, maar vervolgens werd besloten het niet op te nemen in de uiteindelijke compositie.¹¹⁵ Van belang in deze context is dat de buitenzijden van de luiken naar alle waarschijnlijkheid door Jheronimus Bosch zelf werden beschilderd terwijl de binnenzijde van de triptiek door werkplaatsmedewerkers werd



78 Jheronimus Bosch en werkplaats, *Laatste Oordeel*, infraroodreflectografie, detail, het getekende devotieportret, ca. 1500–1505, olieverf op eiken paneel, linkerluik 163 x 60 cm, middenpaneel, 163 x 127 cm, rechterluik 163 x 60 cm, Wenen: Akademie der bildenden Künste, inv. nr: gg-57 9–gg-581.

uitgevoerd. Dit doet vermoeden dat toen Hippolyte de Berthoz in 1503 kwam te overlijden, Bosch de luiken met sint Hippolytus en het wapenschild al voltooid had, terwijl het middenpaneel nog in de fase van de voorbereiding was. Het werken in opdracht was voor een atelier niet zonder risico's. Zo lijkt in dit geval de overeenkomst de schilder niet beschermd te hebben tegen het plots wegvallen van de opdrachtgever. Het zal niet eenvoudig zijn geweest een koper te vinden voor een dergelijk ambitieus en groot opgezet werk. Ook het feit dat de schilden leeg bleven maakt duidelijk dat er niet direct een nieuwe afnemer was. Het werk werd afgemaakt en verliet uiteindelijk het atelier, maar we weten niet wanneer en voor wie. Het is opvallend dat Bosch weinig betrokken lijkt te zijn geweest bij de schildering van de binnenzijde van de triptiek. De hele ondertekening is in detail uitgewerkt maar deze wijkt af van die van de buitenzijden van luiken. Ook tussen de schildering van de binnen- en de buitenzijde zijn aanzienlijke verschillen te constateren. De uitvoering van het middenpaneel en de binnenzijde van de luiken zou daarom door medewerkers van het atelier gebeurd kunnen zijn.¹¹⁶ Of dit gevolgen zijn van de gewijzigde opdrachtsituatie kan niet achterhaald worden, maar



79 Portret met aangezette lijnen. Infraroodreflectografie Jheronimus Bosch en werkplaats, *Laatste Oordeel*, detail, ca. 1500–1505, olieverf op eiken paneel, linkerluik 163 x 60 cm, middenpaneel, 163 x 127 cm, rechterluik 163 x 60 cm, Wenen: Akademie der bildenden Künste, inv. nr: gg-57 9–gg-581.

blijkbaar had ander werk voor Bosch zelf op dat moment een hogere prioriteit. Gezien de aard van het werk en de grootte van de opdracht lijkt het aannemelijk dat de uitvoerders dicht in de omgeving van Bosch werkten.

De herkomstgeschiedenis van het *Laatste Oordeel* gaat niet verder terug dan 1659. In dat jaar werd in Wenen de inventaris opgemaakt van de kunstcollectie van aartshertog Leopold Wilhelm van Oostenrijk (1614–1662). Sinds 1647 was Leopold de landvoogd van de Zuidelijke Nederlanden geweest, maar in 1656 keerde hij terug naar het aartshertogdom Oostenrijk. Tijdens zijn jaren in de Nederlanden had hij veel kunstwerken verzameld, en ook het *Laatste Oordeel* heeft waarschijnlijk een plaats gehad in het paleis op de Coudenberg.¹¹⁷ Hoe het werk in het bezit kwam van de aartshertog is niet bekend.

Een hoffelijke orant

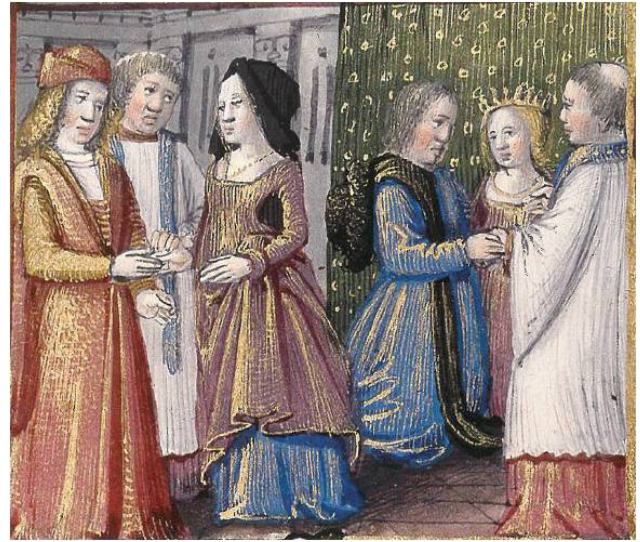
In deze dissertatie zijn reeds de nodige devotieportretten op werken van Bosch en zijn werkplaats bestudeerd. Tegen die achtergrond is het interessant om een nadere blik te werpen op het portret op het *Laatste Oordeel*.¹¹⁸ Aspecten van bijvoorbeeld zijn kostuum kunnen mogelijk een indicatie geven over de sociale status van de man. De geportretteerde man knielt in de houding van een orant, met de handen gevouwen en de blik naar voren gericht. Hij draagt een gewaad of een lange tabbaard met daaronder een wambuis; beide kledingstukken zijn hooggesloten.¹¹⁹ Zijn kleed is nauwsluitender gesneden dan het gebruikelijke model tabbaard, afgebeeld op devotieportretten van Bosch. Deze tabbaard, gedragen door onder andere Peeter Scheyfve op de *Aanbidding door de Koningen* (Madrid), was modieus rond de eeuwwisseling. Dit knie- tot enkellange type gewaad is wijdvallend met veel plooien, met ruime mouwen en met een brede kraag en revers. Het model afgebeeld op het *Laatste Oordeel* – lang, smal, zonder of met kleine revers – diende vooral als formele kleding voor beroepsgroepen als juristen en magistraten.¹²⁰ De hoge neklijn maakt in eerste instantie een Italiaanse indruk maar in deze periode kwam ook in de Nederlanden dergelijke hooggesloten kleding voor. Er zijn helaas niet genoeg details te zien van de tabbaard om met verdere nauwkeurigheid het model of type te bepalen. Bovendien bleven oudere en nieuwe stijlen lang naast elkaar bestaan en werden stijlvoorkeuren sterk bepaald door de regio. Zo draagt de bruidegom in *Le livre de bien vivre* (1492) een gewaad dat lijkt op de door Bosch geschetste kleding, terwijl de afgebeelde gebeurtenis sterk verschilt (afb. 80).¹²¹ In principe lijkt de geschetste orant niet buitengewoon modieus gekleed te zijn, wat op zich niet verwonderlijk is voor een devotieportret. Voor zover als we kunnen bepalen aan de hand van de



80 Guillaume Tardif (vert.), huwelijksluiting, *L'art de bien mourir. Le livre de bien vivre*, 1492, houtsnede, Parijs: Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-D-852 (2), fol. HH8v.

schets, past zijn kostuum vooral in het modebeeld van de hoveling rond 1480-1490. Wel was het model tabbaard in latere jaren nog gangbaar voor gewaden van kostbare materialen als zijde, fluweel of brokaat. Aan de hand van de tekening is het echter onmogelijk om het materiaal of een eventueel decoratief patroon te bepalen.

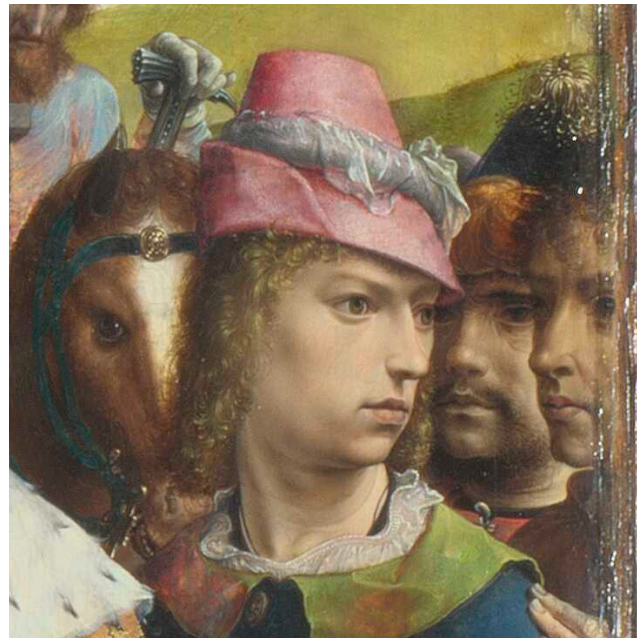
De man draagt zijn haar vrij kort, tot net aan de kaaklijn. Op zijn rug hangt een grote bontmuts, op een gangbare wijze gedragen met de band (cornet) voorlangs afhangend over zijn schouder.¹²² Dergelijke mutsen zijn regelmatig afgebeeld op devotie- en andere portretten door contemporaine schilders (afb. 81 en afb. 82).¹²³ De man draagt nog een tweede hoofddeksel; deze dubbele dracht is niet ongebruikelijk en is vaker te zien op vijftiende-eeuwse afbeeldingen. Van wat zichtbaar is, is dit tweede hoofddeksel een hoog model bonnet met opgeslagen zijkanten en een puntige voorzijde. Dit model komt zelden voor op devotieportretten maar wordt wel afgebeeld bij andersoortige personages. De personen die deze hoed of bonnet dragen maken over het algemeen deel uit van de entourages van koningen en edelen (afb. 83).¹²⁴ Een vergelijkbaar type hoed is gangbaar voor boogschutters, zij het als een slapper, meer mutsvormig model.¹²⁵ Het is waarschijnlijk dat dit soort hoofddeksel onderdeel was van het jachtkostuum van de edelen en via die weg zijn entree in het



82 *Decretum Gratiani*, detail, huwelijksluiting, Bourges (?), 1481, Parijs: Bibliothèque de l'Arsenal, MS 1183, fol. 309v.



81 Gerard David, *Het Oordeel van Cambyzes*, detail, 1498, olieverf op eiken paneel, 159,4 cm x 182,2 cm, Brugge: Groeningemuseum, inv. nr. 0000.GRO0040.I-0041.I.



83 Jan Gossaert, *Aanbidding door de koningen*, detail, 1510-1515, olieverf op eiken paneel, 179,8 x 163,2 cm, Londen: National Gallery inv. nr. NG2790.

modebeeld van de elite deed. Terwijl ook leden van de burgerelite werden afgebeeld met de grote bontmuts, lijkt dat niet het geval te zijn met de 'jachtbonnet'. Mannen die deze hoed dragen, vaak versierd met veren en pluimen, zijn over het algemeen leden van het Bourgondische hof.¹²⁶ Al deze elementen van het kostuum van de man op het *Laatste Oordeel* bevestigen dat we hier met een hooggeplaatste hoveling of beambte te maken hebben. De afgebeelde kleding zou zeker passend zijn voor de portrettering van Hippolyte de Berthoz, en dit onderbouwt de aanname dat het zijn representatie was die in de ontwerpfase gepland was.

Op de grond voor de man is een blanco banderol te zien die waarschijnlijk bedoeld was voor het motto of een gebed van de opdrachtgever. De rol is geplaatst op een geschetste natuurlijke verhoging die in het uiteindelijke werk niet te zien is. Er zijn geen andere devotieportretten van Bosch die een banderol bevatten en het blijft gissen naar de mogelijke inhoud en functie die het in dit werk had moeten vervullen. De geknielde figuur was aanvankelijk deel van de compositie maar besloten werd het portret niet op te nemen. De overschildering is zorgvuldig uitgevoerd en ingepast in de compositie; het was geen kwestie van een eenvoudige maskering.

Het Laatste Oordeel en devotieportretten

Het onderwerp van het *Laatste Oordeel* in combinatie met devotieportretten is niet uitzonderlijk. Deze portretten komen voor in alle varianten: op enkele panelen, op luiken en op middenpanelen van triptieken.¹²⁷ In alle gevallen zijn de portretten prominent aanwezig en duidelijk te onderscheiden van de omgeving. Het portret op Bosch' *Laatste Oordeel*, daarentegen, is weliswaar groter dan de andere figuren maar zou, indien uitgevoerd zoals het is ondertekend, erg bescheiden zijn geweest. De nadruk op de geredde zielen is in dit werk minimaal en de geportretteerde zou bijna opgegaan zijn te midden van demonen en verdoemden. Dit zou ook een bewuste keuze kunnen zijn geweest, als uitdrukking van bescheidenheid en nederigheid, wat op zich goed past bij een hooggeplaatste opdrachtgever. Sommige auteurs zijn van mening dat het onwaarschijnlijk is dat de opdrachtgever zichzelf op dergelijke wijze zou laten afbeelden en dat de uitvoering van het portret niet werd voortgezet op verzoek van de afgebeelde.¹²⁸ Het is echter moeilijk denkbaar dat de schilder, ook in een eerste opzet, een dergelijke positie zou kiezen voor een devotieportret zonder medeweten van de opdrachtgever.

De positie van de orant is wel vergeleken met die op een ander *Laatste Oordeel*, nu in München, van een navolger van Bosch.¹²⁹ Op het bewaard gebleven fragment is aan de linkerzijde

een deel van een blauwe mantel te zien, mogelijk van een geknielde stichter. Aan de hand van plooiën is niet goed te zien of de afgebeelde stof de voorzijde of de rugzijde van een gewaad is. Net als in het Weense *Laatste Oordeel* is er een verschil in schaal tussen de figuren in de scène en de drager van de mantel; het contrast is hier zelfs veel groter. Dat wijst erop dat deze persoon geen bijfiguur is de scène, maar een devotieportret of een heilige.¹³⁰

De kopie van Lucas Cranach de Oude

Tussen 1520-1525 werd het *Laatste Oordeel* gekopieerd door de schilder Lucas Cranach de Oude.¹³¹ De kopie is zo nauw verwant aan de triptiek in Wenen dat aangenomen moet worden dat Cranach dit werk of een zeer nauwkeurige kopie ervan heeft gezien. De vraag is waar hij deze dan zag: Cranach bezocht weliswaar in 1508 de Nederlanden, maar het door hem geschilderde werk is aanzienlijk later gedateerd. Bovendien is het gebruikte paneel van lindehout, een houtsoort die in de Nederlanden voor paneelschilderingen hoogst ongebruikelijk is. De constructie van het paneel is sterk vergelijkbaar met andere panelen die voor Lucas Cranach werden vervaardigd door het timmeratelier in Wittenberg.¹³² Dit lijkt uit te sluiten dat het werk in de Nederlanden geschilderd werd. De gedachte dat Cranach in de Nederlanden een uitgebreide studie maakte en die later uitwerkte, zoals voorgesteld door Heydenreich en herhaald door Silva Maroto, is niet waarschijnlijk.¹³³ Dergelijke studies maken deze mate van overeenkomst en de aard van de detaillering, zoals kleurverloop, niet mogelijk.¹³⁴ De opdrachtgever voor wie Cranach de kopie maakte kennen we helaas niet. Cranach was de hofschilder van Keurvorst Friedrich III van Saksen, maar er is te weinig bekend over de herkomst van deze versie van het *Laatste Oordeel* om het aan deze vorst te verbinden. Wel moet, gebaseerd op de afbeeldingen op de buitenzijden: *Man van Smarten* en *Treurende Maria*, aangenomen worden dat de kopie voor plaatsing in een kerk of kapel bestemd was.¹³⁵

7.2.3 De verkoop van een Antoniusdrieluik

In oktober 1505 kocht Filips de Schone een groot schilderij met twee luiken, bedoeld als een geschenk voor zijn vader Maximiliaan. Dit was een werk met "de geschiedenis van Sint Antonius, waaraan veel andere verhalen zijn toegevoegd" en het wordt beschreven als zijnde groot en kostbaar.¹³⁶ De rekening die de transactie vermeldt bevat een andere post die naar alle waarschijnlijkheid naar hetzelfde schilderij verwijst.¹³⁷ Hieruit blijkt dat op het moment van de verkoop Elisabeth Hugheins, de weduwe van Hippolytus de Berthoz, eigenaar van het werk was.

Deze Elisabeth Hugheins wordt in 1505 nog vermeld als inwoner van Brugge, maar Charles de Berthoz (d. 1510) handelde de verkoop af namens zijn moeder.¹³⁸ Voor de triptiek werd 312 livre (pond) en 10 sol (stuivers) betaald, destijds een flink bedrag.

Een bekende Bosch of een onbekende Antonius?

Geen van de twee documenten die verbonden zijn aan de transactie tussen Charles de Berthoz en Filips de Schone vermeldt de schilder van het werk. Gebaseerd op het onderwerp van sint Antonius wordt Jheronimus Bosch al sinds lange tijd als de maker benoemd. Daarbij wordt al sinds het einde van de negentiende eeuw gerefereerd aan de triptiek in het Museu Nacional de Arte in Lissabon.¹³⁹

In discussie rondom de verkoop van de triptiek door Charles de Berthoz spelen twee met elkaar verweven vragen een cruciale rol: schafte Filips de Schone een werk van Bosch aan en is dit schilderij dan te identificeren als de *Verzoeking van de heilige Antonius* in Lissabon?

Voor de aanname dat het hier om een werk van Bosch zou gaan worden twee argumenten aangevoerd. Het eerste is het onderwerp, de *Verzoeking van de heilige Antonius*, maar dit heeft in feite bijzonder weinig fundering. In het algemeen worden vermeldingen van schilderijen met afbeeldingen van Antonius, vreemde wezens of helletaferelen regelmatig en zonder argumentatie met Jheronimus Bosch geassocieerd.¹⁴⁰ Het tweede argument zijn de meldingen in latere Habsburgse inventarissen over een door Jheronimus Bosch geschilderd Antonius triptiek.¹⁴¹ In het jaar dat Maximiliaan het schilderij van Filips kreeg werd Joris van Oostenrijk (1505-1557) geboren, Filips buitenechtelijke halfbroer. De zoon van deze Joris, die ook Joris heette, liet in 1613 zijn testament opmaken. Daarin is opgetekend dat hij een door Jheronimus Bosch geschilderd triptiek, met het onderwerp de verleiding van sint Antonius, naliet aan aartshertog Albrecht van Oostenrijk (1559-1621).¹⁴² Albrecht was een groot liefhebber en verzamelaar van schilderijen van Jheronimus Bosch en van andere grote Nederlandse en Duitse meesters.¹⁴³ Helaas is van bijna geen enkel werk uit zijn collectie bekend wat er mee gebeurd is, en gevreesd moet worden dat veel ervan verloren gingen bij de Paleisbrand in Brussel van 1731. Het is het zeker mogelijk dat het werk dat Filips kocht via overerving in het bezit van Maximiliaan's kleinzoon Joris kwam. Bovendien maakt de nadrukkelijke vermelding in het testament van Joris van Oostenrijk junior duidelijk dat het om een kostbaar werk gaat, waarschijnlijk inderdaad van Bosch zelf. Er zijn echter zijn er geen feitelijke aanwijzingen dat het hier om het Antonius-triptiek in Lissabon gaat.

De triptiek de *Verzoeking van de heilige Antonius* in het Museu Nacional de Arte werd lang geassocieerd met Damião de Góis als oorspronkelijke opdrachtgever. Aangenomen werd dat deze Portugese diplomaat de triptiek in de zestiende eeuw had meegebracht naar zijn thuisland. Deze relatie, waaraan veel kunsthistorici al twijfelden, werd in 2012 weerlegd door conservator Joaquim Oliveira Caetano. Hij betoogde overtuigend dat het werk in Lissabon pas na 1872 deel uitmaakte van de Portugese koninklijke collecties. In 1882 werd de triptiek gezien door kunsthistoricus Carl Justi tijdens zijn bezoek aan Portugal en pas in 1889 werd het beschreven in de inventaris van de oude meesters in de koninklijke schilderijengalerie.¹⁴⁴ Daarmee was de connectie met Damião de Góis niet meer aan de orde. Waar de triptiek zich bevond voordat het in Portugal opdook is niet bekend. Als dit het werk is dat door Filips werd gekocht van Charles de Berthoz, verdween het op enig moment uit de hertogelijke collectie en ging het waarschijnlijk in ander particulier bezit over.

De zaak wordt nog bemoeilijkt doordat de meningen verschillen over wanneer de triptiek werd geschilderd. Sommigen dateren het werk na 1505, wat een identificatie met de aankoop van Filips in dat jaar uit zou sluiten.¹⁴⁵ Zolang de herkomst van de triptiek in Lissabon in nevelen gehuld blijft, moet de vraag over de identificatie van dit werk als Filips' schenking onbeantwoord blijven.

Waar bijna allen het over eens zijn, is dat de triptiek met de *Verzoeking van de heilige Antonius* tot de allerbeste werken van Bosch behoort. Een opdrachtgever die in de positie was om een dergelijk werk te bestellen zal zeker welvarend en hooggeplaatst zijn geweest. Het kan zijn dat het hier om een adellijke hoveling ging, maar de afwezigheid van wapenschilden of andere middelen ter identificatie is in dat geval opvallend. Het is daarom ook een reële mogelijkheid dat de opdracht voor de triptiek in Lissabon afkomstig was uit klerikale kringen, zoals bijvoorbeeld een kloosterkerk verbonden aan de orde van sint Antonius.

Hippolyte de Berthoz en l'histoire Saint Anthoine

Bij de aanname dat Hippolyte de Berthoz de opdrachtgever van de *Antonius triptiek* in Lissabon was kunnen de nodige vraagtekens worden gezet. Het is wel gesuggereerd dat Hippolyte persoonlijk de triptiek bij Bosch bestelde kan hebben.¹⁴⁶ Vanuit zijn functies aan het hof is het inderdaad waarschijnlijk dat Hippolyte verscheidene malen 's-Hertogenbosch bezocht. Ook de vroegste datering van het werk in Lissabon, na 1497, komt overeen met de periode waarin de carrière van Hippolyte weer op het niveau

was dat hij zich een dergelijk werk kon veroorloven. Er zijn met betrekking tot het triptiek dat Charles de Berthoz verkocht echter geen sluitende aanwijzingen voor het auteurschap van Bosch, noch voor de identificatie met het werk in Lissabon. Bovendien sluit het karakter van een werk als het *Antoniustriptiek* in Lissabon niet goed aan bij het soort opdrachten die Hippolyte de Berthoz plaatste; opdrachten die niet los te zien zijn van zijn positie.

Hippolyte maakte deel uit van de elite van het hof. Zijn werkzaamheden zullen hem zeker in de kringen hebben gebracht van kunstliefhebbers zoals Diego de Guevara en Hendrik III van Nassau. Het is daarbij echter de vraag in hoeverre hij zelf deel uitmaakte van die kringen. Een essentieel verschil tussen Hippolyte en de genoemde hovelingen is dat zijn functie veeleer gericht was op de financiële administratie van het hof. Dit was weliswaar een positie van essentieel belang maar ook een die weinig politieke bemoeienis of diplomatieke invloed behelsde. In de bekende kronieken uit deze periode, waarin de namen van de hoge elite veelvuldig genoemd worden, komt Hippolyte de Berthoz dan ook niet voor. Toch was tenminste een van de kroniekschrijvers, de dichter Jean Molinet (1435-1507), goed bekend met Hippolyte: hij schreef in diens opdracht een gebed gewijd aan sint Hippolytus.¹⁴⁷ De werkzaamheden van Hippolyte laten zich het best vergelijken met die van een topambtenaar. De biografie van Hippolyte maakt duidelijk dat zijn carrière kwetsbaarder was dan die van diplomaten en adellijke adviseurs. Na 1477 bleef hij weliswaar verbonden aan het hof, maar in lagere posities.

Hippolyte de Berthoz was ongetwijfeld een belangrijke opdrachtgever: zijn aan sint Hippolytus gewijde triptieken zijn beide kostbare werken van hoge kwaliteit. Dat gold ook voor het *Antoniustriptiek*, gezien het hoge bedrag dat Filips de Schone ervoor betaalde. Toch lijkt het artistieke aspect in het

opdrachtgeverschap van Hippolyte ondergeschikt te zijn aan een religieuze motivatie. Deze is voornamelijk sterk gericht op sint Hippolytus; zijn patroonheilige en die van zijn geboortestad Poligny. Daarnaast benadrukken de op de triptieken aanwezige devotieportretten en portraits historici's de sociale status van Hippolyte de Berthoz. Zowel Hippolyte als zijn vrouw deden diverse religieuze schenkingen aan de Sint-Salvatorskathedraal en aan de Broederschap van het Heilig Sacrament.¹⁴⁸ Deze religieuze en sociale zelfpositionering evenals de aanwezigheid van traditionele devotieportretten in de schilderwerken kenmerken de patronage van de burgerelite en lagere kringen van het hof, zoals besproken in de eerste hoofdstukken van deze dissertatie. Met betrekking tot de *Verzoeking van de heilige Antonius* in Lissabon: deze triptiek bevat geen devotieportretten of afbeeldingen van wapenschilden, noch waren deze in een eerder stadium gepland. In het licht van de zojuist beschreven aard van de patronage van Hippolyte de Berthoz, lijkt het onwaarschijnlijk dat de opdracht voor deze triptiek van hem afkomstig is geweest. Ook al is de status van Hippolyte hoger dan die van de burgerelite, zijn opdrachten vertonen wel de kenmerken daarvan.

Jelle De Rock heeft de groep opdrachtgevers van paneelschilderingen (al dan niet met devotieportretten) treffend omschreven als een disparate groep hoffunctionarissen, clerici en stedelijke notabelen, die zich vaak in de schemerzone van het adeldom ophielden. Deze sociale klimmers waren als geen ander gebrand op de creatie van een sterk zelfbeeld, dat hun recent verworven macht en aanzien moest beklemtonen." Hippolyte zal zich in de hoogste regionen van deze groep hebben bewogen. Niettemin zou ik willen stellen dat, uitgaande van de aard van zijn patronage, de door enkele auteurs gesuggereerde positionering van Hippolyte de Berthoz als een van de meest toonaangevende opdrachtgevers van Bosch incorrect, of op zijn best onvolledig is.¹⁴⁹



- 1 Zie voor de gegevens van de *Tuin der Lusten* Bijlage I, nr. A21; Garrido en Van Schoute 2011, pp. 158-193; Falkenburg 2011; Catalogue Raisonné 2016, pp. 356-379, nr. 21; Museo del Prado, Bosch Catalogus 2016, pp. 330-346, nr. 46.
- 2 BoschDoc entry 29025, Antonio de' Beatis 1521, fol. 38v: "[...] Ce son poi alcune tavole de diverse bizzarie, dove se contraffanno mari, aeri, boschi, campagne et molte altre cose, tali chi escano da una cozza marina, altri chi cacano grue, donne et huomini et bianchi et negri de diversi acti et modi, ucelli, animali de ogni sorte et con molta naturalita, cose tante piacevole et fantastiche che ad quelli che non hanno cognitione in nullo modo se li potriano ben descrivere. [...]".
- 3 Steppe 1962, pp. 166, 167; Steppe 1967, p. 11.
- 4 Gombrich 1967, pp. 403-406; Kurz 1967, pp. 150-153.
- 5 Hale 1979, pp. 41, 96. Een bekende foutieve omschrijving is die van Het Lam Gods van Hubert en Jan van Eyck. Hij noemt dit het beste schilderij binnen het Christendom en beschrijft het werk vervolgens als De Hemelvaart van Maria dat begonnen was door Robert van Eyck.
- 6 Steppe 1967, pp. 28, 29.
- 7 Piquard 1947-1948, pp. 139, 140; Vandenbroeck 2001 (Insights), pp. 88, 89.
- 8 BoschDoc entry 28676: Brussel, Algemeen Rijksarchief, Rekenkamer van Brabant, 20 januari 1568, inv. nr. 593, fol. 249r.
- 9 Zie onder andere Steppe 1967, p. 11; Vandenbroeck 2001 (Insights), pp. 87-90; Kurz 1967, pp. 150-163; Catalogue Raisonné 2016, p. 33.
- 10 Vandenbroeck 2001 (Insights), p. 89.
- 11 Blaes 1859, pp. 72, 73: "Auquel chasteau fut aussy porté en misérable point Pierre Col, conchierge de la grand maison de Van Nassau audict Bruxelles, ayant quelque temps paravant esté prins prisonnier en icelle maison par le capitaine de justice Bolda, sur ce qu'icelluy conchierge eult du commencement faict refus de bailler une peinture de Jeronimus Bosseman. Et estant ainsy prisonnier esdictes prisons de Caudeberghe, fut chargé au lieu de la torture, présents lesdicts Vergas et del Ryo, d'avoir secrètement caché et recelé le buffet de l'Excellence dudict seigneur prince d'Orange avecq quelques armes et munitions de guerre, et d'avoir journallement lettres d'icelluy seigneur prince d'Orange et dudict seigneur comte Loys de Van Nassau, son frère".
- 12 Vandenbroeck 2001 (Insights), p. 90.
- 13 Bourdieu 1989 (1992), p. 505.
- 14 Drossaers en Lunsingh Scheurleer 1974, p. 26.
- 15 Drossaers en Lunsingh Scheurleer 1974, pp. XV, 42.
- 16 Pinchart 1863, II, pp. 93-94; Correspondentie tussen Henri de Tseraerts en Alexander Farnese, 8 april 1587; Gerlach 1988 (1969) p. 168; Pérez de Tuleda 2014, p. 196.
- 17 Madrid, Archivo General de Palacio, Patronatos, San Lorenzo de El Escorial, Entrega Sexta, caja 83, fols. 156-159; Checa Cremades 2013, p. 400; BoschDoc entry 29415: "[...] Una pintura en tabla al ol(l)io, con dos puertas, de la bariedad del mundo, çifrada con diuersos dispartes de Hieronimo Bosco que llaman el madroño con molduras doradas. Tiene de alto cerradas las puertas dos baras y media y de ancho dos y tercia, que se compro del almoneda del prior don Fernando [...]". [Een schilderij op paneel met olieverf, met twee luiken, over de verscheidenheid van de wereld, gevuld met dwaasheden van Hieronimo Bosco die ze de aardbeiboom noemen, met vergulde omlijsting. Het is met de luiken gesloten twee en een halve vara hoog en twee vara en een tercia breed, dat werd aangekocht op de veiling van prior Don Fernando.].
- 18 Van Lith-Droogleever Fortuijn, Sanders en Van Synghe 1997, pp. 243, 244; Cools 2001, pp. 269-272; Hoekx et al. 2003, p. 183.
- 19 Zie bijvoorbeeld Silva Maroto 2016, p. 37.
- 20 Cools 2001, pp. 123, 270. De andere bestuurders waren grand et premier maitre d'hôtel Olivier de La Marche, raadsheer en bijzonder gezant Filips van Kleef en kanselier Jan Carondelet.
- 21 Vosters 1993, p. 26.
- 22 Reiffenberg 1846, p. 680.
- 23 Koldewey 1990, p. 367; Van Lith-Droogleever Fortuijn, Sanders en Van Synghe 1997, pp. 283-285.
- 24 Koldewey 1990, p. 367. Dit bezoek is weinig gedocumenteerd en daarom niet helemaal zeker. Koldewey verwijst naar een ongepubliceerd en ongedateerd typoscript van M. Frenken, aanwezig in het Archief Bisdom 's-Hertogenbosch.
- 25 Peeters 1985, p. 38; Koldewey 1990, 366-368.
- 26 Van Heurn 1776, p. 405; Cools 2001, p. 271. Cools stelt overigens dat Engelbrecht ook zonder de raad belangrijke beslissingen kon nemen.
- 27 Molinet 1827-1828 (1475-1506), V, pp. 124, 125.
- 28 Gachard 1876, I, p. 347, Appendices.
- 29 Vosters 1993, pp. 27-29, 53, 54; Falkenburg 2011, pp. 266-269: Onder de bewaard gebleven boeken zijn; *Getijdenboek van Engelbrecht van Nassau*, 1470-1490, Oxford: Bodleian Library, MS. Douce 219 en *Roman de la Rose*, c. 1490-c. 1500, Brugge, tekst (oorspronkelijk dertiende-eeuws) gebaseerd op een gedrukt exemplaar uit Lyon, ca. 1487, miniatures toegeschreven aan de meester van de gebedenboeken, Londen: British Library, Harley Ms. 4425.
- 30 Meester van de Vorstenportretten, *Portret van Engelbert II, graaf van Nassau*, ca. 1480 - ca. 1490, olieverf op eiken paneel, 33,5 x 24 cm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-3140. Een ander portret bevindt zich in Londen: Anoniem, *Monsieur de Nassou* (waarschijnlijk Engelbrecht II van Nassau), olieverf op eiken paneel, 31,5 x 19,5 cm, Londen: Society of Antiquaries of London (Burlington House), inv. nr. 327.
- 31 Technical Studies 2016, p. 315.
- 32 Falkenburg 2011, p. 271.
- 33 Gachard 1876, I, p. 292.
- 34 Van Zuylen 1863, pp. 95, 96; Gerlach 1988 (1971), p. 177; Van Heurn 1776, I, p. 408.
- 35 Van Heurn 1776, pp. 411, 412; Hoekx et al. 2003, pp. 193, 195.
- 36 Zie Gachard 1876, I, pp. 524-533.
- 37 Gachard 1876, I, p. 453.
- 38 Gerlach 1988 (1971), pp. 177-181.
- 39 Van Bavel et al. 2001, p. 76; Catalogue Raisonné 2016, p. 376.
- 40 BHIC, ILVB, Rekeningen 1513-1514, inv. nr. 126, fol. 011r: "Henrick Janss van Nassau"; Gerlach 1998, p. 177; Fischer 2009, p. 95. Mogelijk was er al eerder sprake van contacten met de broederschap. Gerlach verwijst naar een melding in de broederschaapsrekeningen van 1504-1505. Hier is sprake van een paard dat via Hendrik III van Nassau's hofmeester Jonkheer Bernt van Lutzenborch geschonken werd. Fischer gaat ervan uit dat Hendrik III van Nassau al eerder lid was.
- 41 Van Dijk 1973, pp. 96-102.
- 42 Jansen 1979, p. 37; Gerlach 1988 (1971), p. 181.
- 43 De Geheime Raad was een adviesraad samengesteld uit leden van de grotere Hofraad, zie ook <http://resources.huygens.knaw.nl/reperitoriumambtsdragersambtenaren/1428-1861>
- 44 Gerlach 1988 (1971), p. 182; Hoekx et al. 2003, pp. 222, 223.
- 45 Cools 2001, pp. 270, 271; Martínez Millán 2000, pp. 292, 293.
- 46 Jansen 1979, p. 37; Cools 2001, p. 271.
- 47 De Salinas 1522-1539 (Villa 1905), pp. 190-194, nr. 71; Roest van Limburg 1908, pp. 14, 15; Vosters 1987, pp. 12-16.
- 48 Steppe 1969, pp. 452, 453.
- 49 Domínguez Casas 2003, pp. 18, 19; Espinosa 2009, p. 157.
- 50 Gachard 1874, I, pp. 82-94, 470.
- 51 Cools 2001, p. 272.
- 52 Vosters 1987 p. 34; Van Wezel 1999, pp. 61, 73.
- 53 Sant Cugat del Vallès, ANC, Archivo del Palau, Marquesado del Zenete, inventaris inboedel van kasteel Jadraque, 10 juni 1535; zie ook Roest van Limburg 1908, pp. 91-94.
- 54 Martínez Millán 2000, p. 294.
- 55 Dürer 1884, p. 59.
- 56 Sterk 1980, p. 92; Jan Gossaert (Mabuse), *Portret van Hendrik III, graaf van Nassau-Breda*, ca. 1516-1517, olieverf op eiken paneel, 57,2 x 45,8 cm, Fort Worth (Texas): Kimbell Art Museum, inv. nr. AP 1979.30.
- 57 Roest van Limburg 1908, pp. 38, 39.
- 58 Van Mander 1604, fol. 236r: "Op t'huys te Breda, voor Graef Hendrick van Nassouwen, en Rene de Chalon, Prins van Orangen, heeft hy eenige werken oock gemaect."
- 59 Simon Bening, *Portretten van Hendrik III van Nassau en Mencía de Mendoza*, ca. 1531, tempera op perkament, op eiken paneel bevestigd, 8,4 x 5,5 cm Berlijn: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. nrs. M513 en M514. De werken waar de miniatures op gebaseerd zijn gingen verloren, maar zijn wel diverse kopieën bewaard gebleven. Voorbeelden daarvan zijn het *Portret van Hendrik III van Nassau*, 1530-1532, 44 x 33 cm, olieverf op

- eiken paneel, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. nr. 024187-000 (permanente leen van Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi) en *Portret van Mencía de Mendoza*, eerste helft 16de eeuw, olieverf op eiken paneel, 41 x 32 cm, Chantilly: Musée Condé, inv. nr. PE99. Zie ook Morrison en Kren 2003, pp. 465, 466.
- 60 Roest van Limburg 1908, pp. 40, 41.
- 61 *Praalgraf van Engelbrecht II van Nassau en zijn vrouw Cimburga van Baden*, ca. 1531, zwart marmer en albast, Breda: Prinsenkapel van de Onze-Lieve-Vrouwekerk. Zie ook Van Wezel 2003.
- 62 Sterk 1980, pp. 23, 24, 32-34, 39, 40.
- 63 Zie bijvoorbeeld Vermet 2010, p. 302.
- 64 Van Wezel 1999, pp. 50, 73, 74.
- 65 Catalogue Raisonné 2016, pp. 26, 356.
- 66 Silva Maroto 2016, pp. 27, 330.
- 67 Zie bijvoorbeeld Bax 1956; Silver 2016, pp. 116, 117.
- 68 Zie bijvoorbeeld Reutenswärd, 1982, p. 638 en Jacobs 2012, pp. 216, 217.
- 69 Onder andere Gombrich 1969, Pokorny 2010, Vandenbroeck 2016, p. 105.
- 70 Catalogue Raisonné 2016, pp. 368-370.
- 71 De Reiffenberg 1830, pp. 93, 108 en 195; Vermet 2005, <https://www.geschiedenis.nl/nieuws/artikel/152/engelbrecht-of-hendrik> [geraadpleegd 14-08-2018]
- 72 Hale 1979, pp. 94, 95; Dürer 1884, p. 59.
- 73 Onder andere: Vandenbroeck 2002, p. 84; Falkenburg 2011, pp. 10, 128; Falkenburg 2016, pp. 140, 142, 146-148; Silva Maroto 2016, p. 75. Zie ook: Vandenbroeck 1990; Wirth, 2000.
- 74 *La variedad del mundo en del madroño* worden gebruikt in de inventaris van de werken die Filips II in 1593 naar El Escorial zond: Checa Cremades 2016, p. 400; Catalogue Raisonné 2016, p. 356, 357. Sigüenza 1605, p. 839 spreekt van “(…)el quadro (...) del madroño (...)”.
- 75 Justi 1889, p. 133.
- 76 Justi 1889, pp. 142, 143.
- 77 Gerlach 1988 (1969), p. 167.
- 78 Zie Friedländer 1934 (1927), pp. 104-105.
- 79 Onder andere Falkenburg 2011, pp. 273-274 doet een suggestie voor een mogelijke adviseur: Joris van Halewijn (ca. 1470 - ca. 1536).
- 80 Falkenburg 2011, p. 274; Silva Maroto 2016, p. 38.
- 81 Falkenburg 2011, pp. 265, 269, 270.
- 82 Falkenburg 2011, p. 271; Falkenburg 2016, p. 154. De ‘Vorstenspiegel’ is een instructie, veelal literair, van gedragscodes voor prins en edelen. Dergelijke werken bestonden al in de Oudheid en komen voor in veel culturen. In West-Europa bloeide het thema op vanaf de Late Middeleeuwen, en beleefde het een hoogtepunt in de Renaissance. Falkenburg 2016, p. 226 noot 445.
- 83 Zie BoschDoc entry 27783, Scholten: Opmerking en verwijzingen. De volmacht zou overigens ook met andere zaken te maken kunnen hebben, zoals het innen van schulden bij hardnekkige wanbetalers.
- 84 Vandenbroeck 2016, p. 105; Bespreking door Lynn F. Jacobs (Juli 2018) van Vandenbroeck, *Utopia's Doom: The Graal as Paradise of Lust, the Sect of the Free Spirit and Jheronimus Bosch's So-Called Garden of Delights* Leuven: 2017, <https://hnanews.org/hnar/reviews/utopias-doom-the-graal-as-paradise-of-lust-the-sect-of-the-free-spirit-and-jheronimus-boschss-so-called-garden-of-delights-art-religion-8> [geraadpleegd 14-08-2018]
- 85 Vandenbroeck 2002, p. 269.
- 86 BoschDoc entry 29016, Lille, Archives Départementales du Nord (ADN Lille), Rekenkamer van Lille-Chambre des Comptes de Lille, Register b 2185, fol. 230v: “Septembre l'an XV^c quatre. A Jeronimus van Aeken dit Bosch, peintre, demeurant au Bois-le-Duc, la somme de trente six livres du-dict pris en prest et paiement a bon compte sur ce qu'il lui povoit et pourroit estre deu sur ung grant tableau de peinture de neuf pietz de hault et onze pietz de long, ou doit estre le jugement de Dieu, assavoir paradis et infer, que icellui Seigneur lui avoit ordonne faire pour son tres noble plaisir. Pour ce icy par sa quittance cy rendue ladictte somme de XXXVI livres. Soit ce prest rabatu a la parpaye [in marge]”.
- 87 Van Heurn 1776, pp. 411, 412; Hoekx et al. 2003, pp. 193, 195.
- 88 Catalogue Raisonné 2016, p. 25.
- 89 Pinchart 1860, I, pp. 268-270.
- 90 Zie voor de gegevens van het *Laatste Oordeel* Bijlage I, nr. A17; Hymans 1884-1885, I, p. 174; Catalogue Raisonné 2016, pp. 290-307, nr. 17; Nauhaus 2020.
- 91 Van Schoute en Verboomen 2003, pp. 180, 181; Koreny 2012, p. 138, afb 131.
- 92 Bax 1983, pp. 317-320, 324; Karaskova-Hersy 2014, p. 142-158. Beide auteurs zijn overtuigd van de aanwezigheid van het portrait historié, maar zij zien Filips de Schone niet per definitie als de opdrachtgever van de triptiek.
- 93 Zie Onghena, 1959; Fischer 2009, p. 96 en 2013, p. 251.
- 94 Dit werd voor het eerst gesteld door Glück 1904, p. 181.
- 95 Fischer 2009, p. 318; De Vrij 2012, pp. 257, 258.
- 96 Koldewey 2014, p. 404.
- 97 Zie Koldewey 2014, pp. 400-433.
- 98 Zie Catalogue Raisonné 2016, pp. 297-303.
- 99 Dirk Bouts, Hugo van der Goes en Aert vanden Bossche (?), *Triptiek van de heilige Hippolytus*, 1470-1475 en 1475-1479, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 89,2 x 92 cm, luiken (elk) 89,2 x 41 cm, Brugge: Sint-Salvatorskathedraal, inv. nr. S.S.004; Onbekende kunstenaar, *Sint Hippolytus altaarstuk*, ca. 1490, olieverf en tempera op eiken paneel, middenpaneel 87,6 x 133,7 cm, luiken (elk) 87,6 x 59,7 cm, Boston: Museum of Fine Arts, inv. nr. 63.660.
- 100 Karaskova-Hersy 2014, p. 143; Koldewey 2014, pp. 408-413; Catalogue Raisonné 2016, pp. 297-299.
- 101 Macro x-ray fluorescence scanning (MA-XRF) is een non invasieve techniek waarbij de verdeling van elementen over een oppervlak, ook in onderliggende lagen, zichtbaar gemaakt kan worden. Koldewey 2018; Hoogstede et al. 2020, pp. 453, 454.
- 102 Catalogue Raisonné 2016, pp. 297-302; Koldewey et al. 2018, pp. 106-111; Hoogstede 2020, pp. 117-120; Hoogstede et al. 2020, pp. 429, 453-455.
- 103 Catalogue Raisonné 2016, p. 302.
- 104 Koldewey 2014, p. 414.
- 105 Thomas en Stols 1985, p. 1.
- 106 Held 1973, p. 180.
- 107 Gachard 1876, I, p. 2 noot 1; Gilliodts-Van Severen 1876, pp. 389, 437; Rekenkamer van Zeeland, Rekeningen Bourgondisch-Oostenrijkse Tijdvak 1431-1584 (Zeeuws Archief), nrs. 269, 299, 307. [https://www.zeeuwsarchief.nl/\[geraadpleegd 18-4-2018\]](https://www.zeeuwsarchief.nl/[geraadpleegd%2018-4-2018]); Held 1973, p. 180; Koldewey 2014, p. 414; Koldewey 2016 (portrait historié), pp. 137, 138.
- 108 Koldewey 2014, p. 414; Koldewey 2016 (portrait historié), p. 138.
- 109 Koldewey 2014, p. 414 en noot 73.
- 110 Gachard 1876, I, pp. 290-299: De Lalaing beschrijft de gebeurtenissen in de maanden juni en juli 1503.
- 111 Van Schoute en Verboomen 2003, pp. 180, 181; De Bruyn 2014, p. 23. Voor de gegevens van het *Laatste Oordeel* (Wenen) zie Bijlage I, nr. A17.
- 112 Koreny 2012, p. 138, afb 131; Trnek 2014, p. 267; Hoogstede 2020, pp. 117; Hoogstede et al. 2020, pp. 430-434, 455.
- 113 Catalogue Raisonné 2016, pp. 297-302; Koldewey et al. 2018, pp. 106-111.
- 114 Catalogue Raisonné 2016, p. 302.
- 115 Hoogstede 2020, p. 129; Hoogstede et al. 2020, pp. 415, 455.
- 116 Catalogue Raisonné 2016, p. 303.
- 117 Catalogue Raisonné 2016, p. 295.
- 118 Zie ook Koldewey 2020, pp. 91-116.
- 119 Fischer meent dat de man gekleed is in een mantel die met bont is afgezet, mogelijk hermelijn. Dit zou wijzen op zeer hoge adel of een vorst. Het is echter niet duidelijk waar hij deze observatie op baseert. Fischer 2009, p. 96.
- 120 Van Buren en Wieck 2011, pp. 246, 268.
- 121 Guillaume Tardif (vert.), *L'art de bien mourir. Le livre de bien vivre*, 1492, Parijs: Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-D-852 (2), fol. HH8v.
- 122 Trnek 2014, p. 267. Trnek beschrijft de vorm van de hoed als een type kap die bij het gewaad hoort, dit is echter niet het geval.
- 123 Zie voor soortgelijke bontmutsen: Gerard David, *Het Oordeel van Cambyzes*, (detail), 1498, olieverf op eiken paneel, 159,4 cm x 182,2 cm, Brugge: Groeningemuseum, inv. nr. 0000. GRO0040.I-0041.I; *Decretum Gratiani*, Bourges (?), 1481, Parijs: Bibliothèque de l'Arsenal, MS 1183, fol. 309v (detail), gepubliceerd in Van Buren en Wieck, 2011, p. 236-237. Als vermeld door Van Buren en Wieck: *Gebedenboek van Maximiliaan van Oostenrijk*. 1493, Brugge, Londen: British Library, Add. MS 25698, fol. 2r (detail).
- 124 Zie bijvoorbeeld de man geheel rechts op:

- Jan Gossaert, *Aanbidding door de koningen*, 1510-1515, olieverf op eiken paneel, 179,8 x 163,2 cm, Londen: National Gallery inv. nr. NG2790.
- 125 Voor overige voorbeelden zie: de boogschutter op het linkerluik van Hans Memling, *Triptiek met de Verrijzenis*, ca. 1490, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 62 x 45 cm, luik 62 x 19 cm, Parijs: Musée du Louvre; de man met de baard achter de koningen aan de linkerkant in Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Triptiek met de Aanbidding door de koningen* (middenpaneel), 1517, olieverf op eiken paneel, 84,1 x 55,2 cm, Amsterdam: Rijksmuseum inv. nr. SK-A-4706; de jongeman aan de linkerkant in de achtergrond, met de hoed in de hand, Hugo van der Goes, *De Aanbidding door de koningen* (Monforte Altaar), ca. 1470, olieverf op eiken paneel, 147 x 242 cm, Berlijn: Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. nr. GG 1718.
- 126 Valerius Maximus, *Faits des romains*, Parijs, ca. 1474, Londen: British Library, Harley MS 4375, fol. 77 (detail); *Vie et miracles de monseigneur Saint Louis*, Parijs, ca. 1478, Parijs: Bibliothèque Nationale de France, MS fr. 2829, fol. 53v (detail).
- 127 Devotieportretten op het middenpaneel komen onder meer bij twee reeds eerder genoemde werken: anoniem, *Laatste Oordeel met devotieportretten van Thomas Romstock en Jacob Beirer*, 1570-1580, olieverf op eiken paneel, 84 x 75 cm, Haarlem: Frans Hals Museum, inv. nr. I-166; Jan Mostaert (toegeschreven), *Laatste Oordeel met devotieportretten van de Van Noordwijk familie*, 1500-1514, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 109 x 71 cm, luiken 115 x 35 cm, Bonn: Rheinisches Landesmuseum, inv. nr. GK 168.
- 128 Silva Maroto 2016, p. 41: "(...) he would be unlikely to have himself represented in Hell. The patron himself, seeing the picture at the underdrawing stage, perhaps opted to remove the figure". Echter, het middenpaneel beeldt niet de hel uit maar de aarde aan het einde der tijden.
- 129 Navolger Jheronimus Bosch, *Laatste Oordeel* (fragment), 1530-1540, 59,6 x 113 cm, olieverf op eiken paneel, München: Alte Pinakothek, inv. nr. 5752; Catalogue Raisonné 2016, pp. 451, 452, nr. 30.
- 130 Buchner 1934, pp. 297, 298; Catalogue Raisonné 2016, pp. 450, 451.
- 131 Lucas Cranach de Oude, *Laatste Oordeel*, kopie naar Jheronimus Bosch, ca. 1520-1525, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 163 x 125 cm, luiken (elk) 163 x 58 cm, Berlijn: Staatliche Museen, Gemäldegalerie, GG 563; Seidel 2016, p. 96.
- 132 Heydenreich 2007, pp. 72, 73.
- 133 Heydenreich 2007, p. 311; Silva Maroto 2016, p. 68 noot 112.
- 134 Catalogue Raisonné 2016, pp. 302, 303.
- 135 Seidel 2016, pp. 96, 97.
- 136 BoschDoc entry 29510: ADN Lille, Rekenkamer van Lille (Chambre des Comptes de Lille), B2191, fol. 389r-389v. fol. 389v: "(...)platte peinture faicte a huille de l'histoire Saint Anthoine, avec plusieurs autres histoires y ad adjoustees (...)"; Catalogue Raisonné 2016, p. 156.
- 137 Boschdoc entry 29511: ADN Lille, Rekenkamer van Lille (Chambre des Comptes de Lille), B2191, fol. 225r: "(...) certam tableau de la vesve de feu maistre Ypolite de Berthoz (...)"; Scholten, Opmerkingen en verwijzingen bij entry 29511.
- 138 Koldewey 2016, p. 414.
- 139 Zie voor de gegevens van de *Verzoeking van de heilige Antonius* (Lissabon) Bijlage I, nr. A4; Catalogue Raisonné 2016, pp. 140-159, nr. 4; Technical Studies 2016, pp. 88-107, nr. 4; Museo del Prado, Bosch Catalogus 2016, pp. 228-245, nr. 23.
- 140 In het geval van het hier besproken werk zie bijvoorbeeld Onghena, 1959, p. 30; Steppe 1985, p. 255.
- 141 Catalogue Raisonné 2016, pp. 156, 157.
- 142 Geudens 1890, p. 9. Testament van Joris van Oostenrijk, 16 september 1613, zoals geciteerd door Geudens: "Noch laet ick aen Onsen genadigen Heere Alberto Eertsher-toch van Oistenryck, Hertoch van Bourgoignen, Brabant, etc., (...) een schilderye van St Anthonis temptatie van Jeronimo Bossch met twee sluytende deuren, ende deselve deuren zyn oyck geschildert van Jeronimo Bossch."
- 143 Miraeus 1622, p. 98.
- 144 Oliveira Caetano 2014, p. 73 en 2016, p. 238.
- 145 Het BRCP dateert de triptiek tussen 1500-1510 en is van mening dat het werk in Lissabon wellicht door Filips de Schone werd aangekocht. Silva Maroto van het Museo del Prado dateert het werk in Lissabon op stilistische gronden na 1505. Echter, in dezelfde publicatie waarin deze auteur haar uitspraak doet, houdt Joaquim Oliveira Caetano een datering van ca. 1500-1505 aan. Hij laat daarbij in het midden of dit inderdaad de triptiek is die Filips aanschaft. Catalogue Raisonné 2016, pp. 140, 156; Silva Maroto 2016, pp. 36, 240; Caetano 2016, pp. 238-245.
- 146 Catalogue Raisonné 2016, pp. 156-157.
- 147 Devliegheer 1979, p. 171; Koldewey 2016 (portrait historié), p. 138.
- 148 Vershelde 1863, pp. 69, 70; Devliegheer 1979, pp. 170, 276; Koldewey 2014, pp. 414, 417.
- 149 Catalogue Raisonné 2016, p. 27; Silva Maroto 2016, p. 36.



8

Spaanse kunstliefhebbers in de Nederlanden: de familie De Guevara

211

De familie De Guevara was zonder twiifel een van de belangrijkste Spaanse families die verbonden waren aan het Bourgondische en Habsburgse hof. Met name Diego de Guevara en zijn zoon Felipe zijn van belang voor het onderzoek naar de opdrachtgevers en de eerste eigenaren van Jheronimus Bosch. Onder de aan Bosch toegeschreven schilderijen die deze familie in het bezit had bevond zich een triptiek met het onderwerp *Hooiwagen*. Het betreft hier mogelijk het drieluik uit het kernoeuvre van Bosch dat zich tegenwoordig in het Museo del Prado (Madrid) bevindt.

8.1 Een familie van diplomaten

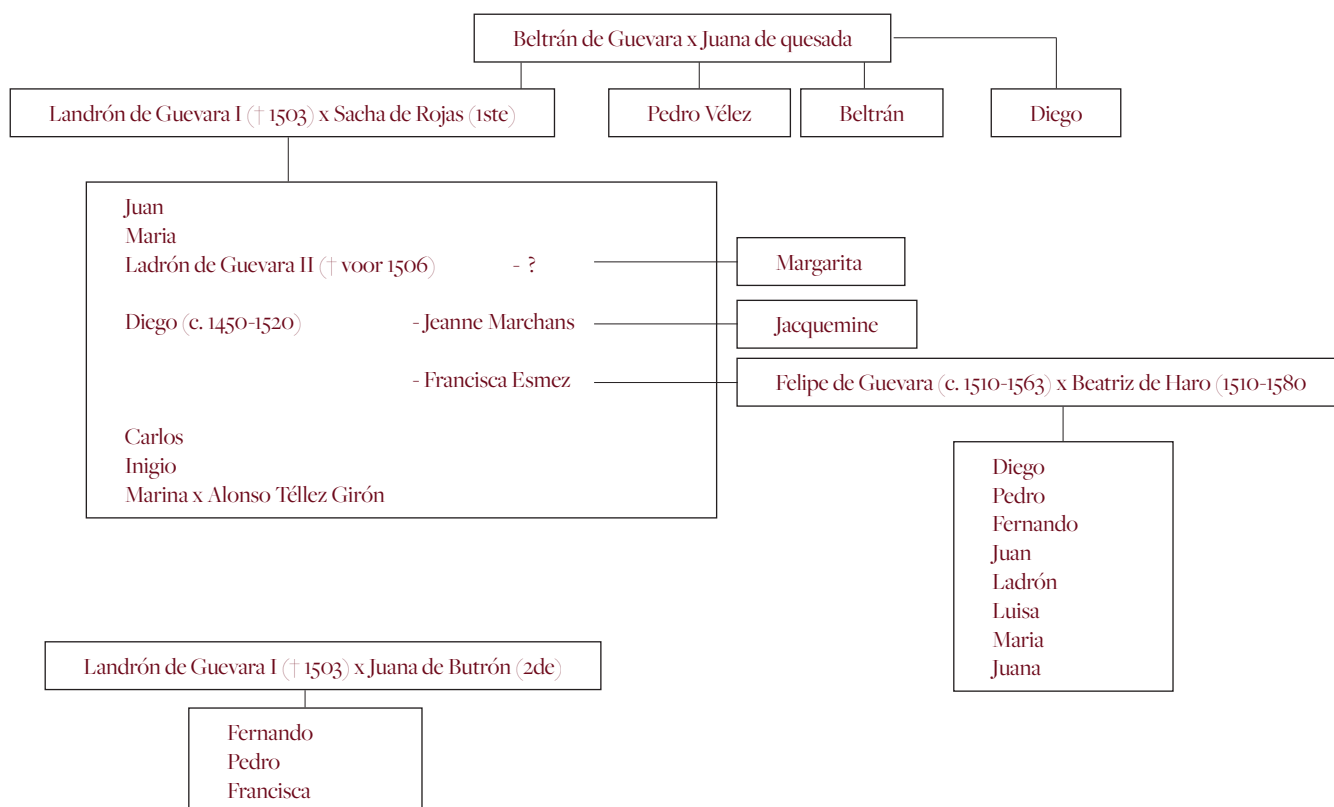
Feitelijk is de link tussen Diego de Guevara en Bosch indirect en geheel gebaseerd op de werken die zijn zoon Felipe de Guevara in zijn bezit had. Over het algemeen wordt echter aangenomen dat Felipe tenminste een deel hiervan erfde van zijn vader Diego. Het was Diego die zich in de kringen begaf van andere liefhebbers van Bosch' werk en die bovendien een relatie had met de stad 's-Hertogenbosch. Diego de Guevara was een zeer invloedrijke persoon aan het hof, had vele contacten in de humanistische kringen en in de groep kunstminnende hovelingen en diplomaten. Zijn biografie is buiten het Spaanse taalgebied echter nauwelijks voorhanden en meestal incompleet. Daarom wordt hieraan in dit hoofdstuk wat uitgebreider aandacht geschonken. Ook de levenslopen van andere leden van de familie De Guevara worden kort besproken, omdat deze nauw verweven zijn met de carrière en het netwerk van Diego en zijn zoon Felipe.

Jheronimus Bosch, *Hooiwagen*, detail, open, 1510-1516, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 133 x 100 cm, Madrid: Museo Nacional del Prado, inv. nr. P2052.

Weten over de werken van, of destijds toegeschreven aan, Jheronimus Bosch in de collectie van Felipe de Guevara omdat deze na zijn dood werden aangekocht door koning Filips II. Dit betreft een triptiek met als onderwerp de *Hooiwagen* en een vijftal schilderijen op doek met de onderwerpen *Blinden* die elkaar leiden, een *Vlaamse Dans*, *Blinden* en een *varkensjacht*, een *Heks*, en een *Keisnijdning*.¹ Zelfs in het geval dat Felipe de Guevara alles van zijn vader zou hebben geërfd, blijft hij van essentieel belang voor het onderzoek naar de opdrachtgevers en eigenaren van het werk van Bosch. In het traktaat dat Felipe rond 1560 schreef beschrijft hij immers uitvoerig de receptie van Bosch en zijn persoonlijke waardering voor de schilder. Bovendien geeft hij een kritische beschrijving van de praktijken rondom het kopiëren van Bosch' schilderijen. De positie van Felipe aan het hof was minder prominent dan die van zijn vader. Daarentegen was zijn invloed in de Spaanse humanistische kringen aanzienlijk, en hij wordt tegenwoordig in de Spaanse literatuur in toenemende mate gewaardeerd.

Verwarring

Binnen de familie De Guevara delen verscheidene personen dezelfde voornaam en dit heeft in het verleden tot de nodige verwarring geleid (zie afb. 84). Een van de misverstanden is dat Ladrón I, de vader van Diego de Guevara (ca. 1450-1520), verbonden was aan het Bourgondische hof. Dit was echter Ladrón II (voor 1506), de oudere broer van Diego.² Zo zijn er ook twee personen met de naam Pedro de Guevara, waarvan er een de halfbroer van Diego en Ladrón de Guevara is. De functie van kamerheer bij Hendrik III van Nassau en Mencía de Mendoza is regelmatig aan deze broer toegeschreven, maar deze rol werd echter vervuld door een verre bloedverwant met dezelfde naam.³ Die Pedro de Guevara was sinds 1524 de maître d'hôtel van Mencía de Mendoza. Tenslotte is er ook nog Pedro Vélez de Guevara, een nauwe bloedverwant wiens carrière aan het hof parallel



84 Familie De Guevara.

liep met die van Diego en zijn broer Pedro en die daarmee ook de nodige misverstanden heeft veroorzaakt. Een derde terugkerende persoonsverwisseling betreft Margarita de Guevara. Zij is wel beschreven als de halfzus van Diego de Guevara, maar zij was in feite zijn nicht.⁴ Zij was een buitenechtelijke dochter van Ladrón II en kreeg haar opvoeding aan het hof. Dit had zij ondermeer te danken aan haar oom Diego, die haar via keizer Maximiliaan bij Margaretha van Oostenrijk aanbeval.⁵ Met goed gevolg, want in 1517 was Margarita de Guevara een van de hofdames van Eleonora van Oostenrijk.⁶ Steppe veronderstelt dat Margarita rond 1531 in dienst was bij Hendrik III van Nassau en Mencía de Mendoza, maar vermeldt helaas niet zijn bron.⁷ De relatie met haar oom Diego de Guevara bleef hecht en hij benoemde haar in zijn testament als begunstigde in het geval zowel zijn zoon Felipe als zijn halfbroer Pedro eerder zouden komen te overlijden.

Ladrón II, Diego en Pedro De Guevara

De tak van de adellijke familie De Guevara die hier besproken wordt is afkomstig uit de Noord-Spaanse regio Cantabria. Drie van de zonen van Ladrón I de Guevara, heer van Escalante en

Treceno, maakten hun carrière als hoveling en diplomaat in de Nederlanden. Ladrón I († 1503) vervulde zelf diverse posities aan het hof van *Los Reyes Católicos*. Zo was hij ondermeer *Capitán Mayor de la Mar*, (1476), hofmeester van Isabella la Católica (1480) en van de prinsessen Maria en Catharina van Aragon (1492).⁸ Zijn zoon Ladrón II († voor 1506) vertrok na 1458 naar het Noorden en diende tenminste vanaf 1465 de Bourgondische hertogen Filips de Goede en Karel de Stoute. In 1475 sloeg Karel de Stoute Ladrón II tot ridder. Ladrón diende in vele hooggeplaatste functies; hij was eerste kamerheer, adviseur en diplomaat voor Margareta van York, Maria van Bourgondië en Maximiliaan. In 1490 was hij ondermeer de gezant van Maximiliaan in Engeland toen de vrede tussen Spanje en Engeland bezegeld werd. Daarna verbleef hij enkele maanden in Spanje in verband met besprekingen over de huwelijksplanning van Filips.⁹ Tussen 1493 en 1495 was Ladrón aangesteld als kamerheer en adviseur voor Filips de Schone en ook daarna was hij betrokken bij diverse diplomatieke missies. Via Margareta van York verwierf Ladrón in 1493 de Bourgondische heerlijkheid Jonvelle, als dank voor zijn bewezen diensten. Na de dood van Ladrón II gingen de landen en de titel over naar zijn jongere broer Diego de Guevara.¹⁰

8.2 Diego de Guevara

Diego de Guevara trad al vroeg in de voetsporen van zijn broer Ladrón II, en diende waarschijnlijk Karel de Stoute als page.¹¹ Met hulp van zijn broer kon Diego toetreden tot de Bourgondische elite en bovendien had hij via zijn vader toegang tot het Spaanse hof. Wanneer Diego precies in de Nederlanden arriveerde is niet bekend maar volgens de beschrijving van tijdgenoot Antoine de Lusy bracht Diego zijn jeugd door in het Noorden en genoot hij zijn opvoeding aan het hof.¹² Volgens de geschiedschrijver Estaban de Garibay (1533-1600) vochten Ladrón II en de jonge Diego de Guevara mee in de slag bij Nancy in 1477, waar Karel de Stoute zijn leven verloor. Zowel Ladrón als Diego brachten daarna enige tijd in gevangenschap door; waar zij werden vastgehouden is niet bekend. Na zijn vrijlating diende Diego de Guevara hertogin Maria van Bourgondië.¹³ Als lid van haar hofhouding is het zeer goed mogelijk dat Diego aanwezig was bij de 'Blijde Intocht' van Maria in Den Bosch en het veertiende kapittel van de Orde van het Gulden Vlies, die daar in 1481 plaatsvonden. Wel moet worden aangemerkt dat de voornaamste bron voor Diego's plaatsing aan het hof van Maria van Bourgondië de tekst van Estaban de Garibay is. In hoeverre de informatie van De Garibay klopt is erg moeilijk te bepalen: zijn biografische teksten over de familie De Guevara bevatten nogal wat onjuistheden. Diego de Guevara diende in deze periode ook de Spaanse vorsten. Net als Ladrón II was ook Diego in 1490 in Engeland werkzaam, zij het als gezant van *Los Reyes Católicos*, Fernando en Isabella. De werkzaamheden van Diego in de jaren voor 1497 legden de basis voor een succesvolle carrière aan het Bourgondische, Habsburgse en Spaanse hof. Hoe geïntegreerd Diego de Guevara was in de Nederlanden blijkt uit zijn (tijdelijke) aanstelling als Waterbaljuw van Arnemuiden in 1492.¹⁴ Dit is opmerkelijk omdat in veel steden Spanjaarden pas in aanmerking kwamen voor bestuursfuncties mits zij in de Nederlanden geboren waren. Spanjaarden in functies als baljuw en schepen waren bijna zonder uitzondering van de tweede en derde generatie.¹⁵ Het is duidelijk dat Diego de Guevara groot vertrouwen genoot bij het hof en de lagere bestuurders.

Op 29 januari 1521 vermeldde de Condestable van Castilië (de vertegenwoordiger en plaatsvervanger van de koning) de dood van Diego de Guevara in een brief aan Karel V. Don Íñigo Fernández de Velasco beschrijft hier dat Diego meer dan veertig jaar het huis van Bourgondië diende.¹⁶ Gebaseerd op deze melding zou Diego de Guevara vanaf ca. 1480 functies hebben vervuld aan het hof van Maximiliaan, Filips de Schone en Karel V. Mogelijk telde De Velasco de periode waarin Diego tot de hofhouding van Maria van Bourgondië behoorde niet mee.

De intentie van de heersers uit de Nederlanden en Spaanse koningshuizen om zich via een huwelijksalliantie een relatie aan te gaan uitstekende carrièremogelijkheden voor Spaanse hovelingen aan het Bourgondisch-Habsburgse hof. De inzet van de broers Ladrón en Diego de Guevara waren dan ook van essentieel belang bij de totstandkoming van de huwelijken in 1496 en 1497. Het eerste werd gesloten tussen Filips de Schone en Johanna van Aragon, het tweede tussen Margaretha van Oostenrijk en de Spaanse kroonprins Juan van Aragon. Als vertegenwoordiger van Maximiliaan bracht Ladrón de huwelijksinstructies over aan *Los Reyes Católicos*, de vorsten van het huis Trastámara.¹⁷ Vanaf 1496 wordt Diego de Guevara genoemd als officiële functionaris van het hof in de Nederlanden en zowel hij als zijn jongere halfbroer Pedro worden in de ordonnance (of État de l'hôtel) van Filips de Schone uit 1496-1497 vermeld.¹⁸ In 1497 maakten Ladrón en Diego deel uit van het gevolg dat Margaretha van Oostenrijk voor haar huwelijk naar Spanje begeleidde. Diego speelde toen al een beduidende rol in de diplomatie, voor beide zijden, zoals blijkt uit een betaling die hij in 1497 ontving van Johanna van Castilië. Deze heeft hoogstwaarschijnlijk betrekking op de onderhandelingen rondom de huwelijken.¹⁹ Diego was op hoog niveau betrokken bij staatszaken, waarbij onder andere een beroep werd gedaan op zijn talenkennis van.²⁰ Pedro de Guevara werd ondertussen elders ingezet: hij verbleef bijvoorbeeld in het jaar 1497 als gezant voor Maximiliaan in Engeland.²¹

Bossche en Brusselse broederschappen

In 1496 bezochten Filips de Schone en zijn gevolg 's-Hertogenbosch voor zijn 'Blijde Intocht' en waarschijnlijk was Diego de Guevara daar ook bij aanwezig. Wat later, in 1498-1499, werd hij ingeschreven als buitenlid van de Bossche Lieve Vrouwe Broederschap.²² In de rekening die zijn naam vermeldt staat tevens genoteerd dat hij een hoveling en van Waalse afkomst was. Dat laatste misverstand hoeft geen verbazing te wekken: de term 'Waa's' werd vaker gebruikt bij de aanduiding van Spanjaarden in de rekeningen van de broederschap en bovendien zal Diego zich niet persoonlijk hebben ingeschreven. Het was niet ongebruikelijk dat broederschappen een afgevaardigde naar het hof of naar steden stuurden om nieuwe leden te werven.²³ Overigens sloot Ladrón noch Pedro de Guevara zich aan bij de broederschap, wat er op wijst dat Diego een andere relatie met de stad onderhield dan zijn (half)broers of zich meer aangesproken voelde door de Mariaverering. Tegelijk met Diego werd wel Juan Vélez de Guevara lid, een bloedverwant die met de hofhouding van Johanna in 1496 naar de Nederlanden was gekomen. Aan zijn naam is "Esvuerint hoff" toegevoegd. Dit moet waarschijnlijk gelezen worden als

Escuier en is een verwijzing naar zijn functie aan het hof: *ecuyer tranchant*, voorsnijder.²⁴ Het buitenlidmaatschap van de instelling in 's-Hertogenbosch had geen bijzondere status en voor Diego zal zijn aansluiting bij de Broederschap van Onze Lieve Vrouw van de Zeven Weeën in zijn woonplaats Brussel van veel groter belang zijn geweest. Deze exclusieve instelling werd direct begunstigd door het hof en fungeerde vooral ook als een politiek instrument ter ondersteuning van de Bourgondisch-Habsburgse macht.²⁵ Aangesloten waren vele leden van de hoge geestelijkheid, hoge adel en bevriende koningshuizen. Ook de adviseurs en geleerden Frans en Gilles van Busleyden waren lid, evenals Juan Rodriguez de Fonseca, de ambassadeur van *Los Reyes Católicos*.²⁶ Het lidmaatschap van de Brusselse broederschap laat zien hoe invloedrijk Diego de Guevara was geworden en getuigt van de breedte van zijn werkvelden en aandachtgebieden.

1501-1505: Groeiende invloed

Door de samenloop van omstandigheden rond de eeuwwisseling nam de carrière van Diego de Guevara een hoge vlucht. De voornaamste en meest onverwachte ontwikkeling was dat Johanna de troonopvolger werd van het Spaanse koninkrijk Castilië. De aanwezigheid van Spaanse hovelingen in de Nederlanden werd daarmee van heel groot belang. Dat gold zeker voor de ervaren leden van de familie De Guevara die in beide culturen thuis waren en bovendien goede contacten hadden met het Castiliaanse hof. Met name Diego de Guevara stond op goede voet met Isabella *la Católica*. Na het overlijden van Ladrón II de Guevara (vóór 1506) zal Diego zeker een deel van diens zijn taken over hebben genomen, en hij werd daarmee de meest ervaren Spaanse diplomaat.

De eerste reis van Filips en Johanna naar Spanje, met het doel om de troonopvolging te bevestigen, was een zeer belangrijke missie. Deze reis duurde van november 1501 tot begin november 1503. Diego en Pedro de Guevara maakten deel uit van het gezelschap, net als Filips van Bourgondië-Blatón en Hendrik III van Nassau. Deze laatste twee hadden een hogere functie aan het hof, maar ook Diego de Guevara stond in hoog aanzien en had het ondertussen tot *mayordomo* (kamerheer) van Filips en Johanna gebracht. Hij kreeg verschillende erefuncties en ontving tussen 1502 en 1504 een aantal grote betalingen van Isabella *la Católica*.²⁷ De jaarlijkse toelage die daarnaast aan zowel Diego als aan Pedro werd toegekend suggereert dat zij tevens in dienst van het Castiliaanse hof waren. Hieraan kwam een einde met het overlijden van Isabella van Castilië in 1504; zoals later zal blijken was Fernando van Aragon de familie De Guevara aanzienlijk minder goed gezind.

Troonopvolging en machtsstrijd

De dood van Isabella zette de strijd om de Spaanse troon in gang tussen Filips de Schone en zijn schoonvader Fernando van Aragon. De inzet van Diego en Pedro de Guevara was daarbij van aanzienlijke betekenis. Het is met name in deze periode dat Diego de Guevara doordrong tot de top van de adviseurs en diplomaten van het Bourgondisch-Habsburgse hof. Hij was ondermeer van belang bij het consolideren van de steun aan Filips door de Spaanse adellijke families. De meest invloedrijke Spaanse adviseur van Filips was Diego echter niet. Die plaats werd ingenomen door Juan Manuel († 1535) maar tenminste gedurende de eerste maanden van 1505 werkten Diego de Guevara en Juan Manuel nauw samen.²⁸ Juan Manuel en zijn patronage komen in hoofdstuk 10 nog aan bod. Diego de Guevara genoot het vertrouwen van Filips en hij was zeer nauw betrokken bij staatszaken die betrekking hadden op de Spaanse gebieden. Dit blijkt uit de briefwisseling tussen Filips de Schone en Diego de Guevara.²⁹ Ook in de correspondentie tussen ambassadeur Gutierre Gomez de Fuensalida en koning Fernando wordt het belang van de Diego en zijn werkzaamheden meerdere malen benadrukt. Deze briefwisselingen maken duidelijk dat de communicatie over de opvolging van Isabella buitengewoon moeizaam verliep en dat de contacten tussen de hoven bijna uitsluitend via Diego De Guevara en Juan Manuel onderhouden werden.³⁰

Van begin september 1504 tot eind mei 1505 bevonden Filips de Schone en een groot deel van zijn hofhouding zich in 's-Hertogenbosch. Vaak is aangenomen dat ook Diego de Guevara zich gedurende deze hele periode in de stad bevond en zelfs dat hij tijdens het verblijf specifiek de taak van artistiek adviseur had. Ook is wel gesuggereerd dat Diego destijds, als grootste kenner van het werk van Bosch, de kunst van de schilder bij Filips introduceerde.³¹ Het is echter zeer de vraag of Diego gedurende deze winter permanent aanwezig was in 's-Hertogenbosch. In tegenstelling tot Hendrik III van Nassau en Filips van Bourgondië-Blatón waren de bezigheden van Diego de Guevara niet gericht op de oorlog met Gelre, maar op de kwestie van Filips' aanspraak op de Spaanse troon. Hij zal daarom voornamelijk in Brussel en elders werkzaam zijn geweest. Desondanks kunnen we aannemen dat Diego met enige regelmaat naar 's-Hertogenbosch afreisde voor overleg met Filips en zijn overige raadgevers. Een andere taak was weggelegd voor Pedro de Guevara. In 1505 werd Philibert de Veyré naar Spanje gezonden om de steun van de steeds groter wordende groep edelen en prelaten te bevestigen. Eind juni van dat jaar stuurde Filips, veel minder openlijk, ook Pedro de Guevara om nieuwe contacten te leggen voor de *Felipistas*. Fernando

van Aragon zag uiteraard het gevaar van deze beïnvloeding. Hij liet Pedro de Guevara gevangen zetten, totdat Filips zijn vrijlating eiste en Pedro kon terugkeren naar de Nederlanden.³²

Een abrupt einde

Eind 1505 vertrokken Filips en Johanna voor de tweede maal naar Spanje. Wederom maakten de Diego en Pedro de Guevara deel uit van het gevolg, de eerste nu als *grand maître d'hôtel* van Johanna van Castilië.³³ Na aankomst verbleven Filips en Johanna, voorafgaande aan de ontmoeting met Fernando van Aragon, enige tijd in Santiago de Compostela. Diego de Guevara was actief als bijzonder ambassadeur in Villafranca, waar Fernando zich ophield. Uit de intensieve briefwisseling tussen Filips de Schone en Diego de Guevara, gedateerd tussen 1 en 15 juni 1506, blijkt dat Diego als de belangrijkste liaison fungeerde tussen de twee vorsten.³⁴ Toen Filips in de eerste week van juli eindelijk arriveerde in Valladolid liet hij zijn waardering voor de inzet van de familie De Guevara nadrukkelijk blijken. Op verzoek van Filips benoemde Fernando van Aragon Diego de Guevara tot gouverneur van de vesting Catagena en Pedro de Guevara tot gouverneur van de vesting van Huete, met de bijhorende aanzienlijke betalingen. Bovendien stelde Filips voor om Pedro de Guevara op te nemen in de Orde van Santiago, waarvan Fernando grootmeester was. Dit zal waarschijnlijk gediend hebben ter compensatie van de eerdere gevangenschap. Van de kant van Fernando kwamen deze toegekende gunsten niet van harte en na de dood van Filips werden de benoemingen dan ook direct ingetrokken.³⁵

Na het plotselinge overlijden van Filips de Schone op 25 september 1506 bewees Diego de Guevara zijn vorst nog een laatste dienst. Samen met Philibert de Veyré verwijderde hij het hart van Filips en droeg er zorg voor dat dit bijgezet werd in het graf van zijn moeder Maria van Bourgondië. Dit gebeurde op 31 juli 1507 in de Onze-Lieve-Vrouwe-Kerk te Brugge.³⁶ Het gevolg van Filips en Johanna viel uiteen en ieder probeerde zichzelf in veiligheid te brengen. De leden van de familie De Guevara vertrokken naar het noorden van Spanje, waar de familieresidentie was, om vandaar terug te reizen naar de Nederlanden. Vanwege hun nadrukkelijke steun aan Filips was hun verblijf in Spanje te risicovol. Dat bleek toen Pedro de Guevara in 1508 incognito voor Maximiliaan naar Spanje afreisde. Het doel van zijn missie was steun te verwerven voor Karel V, maar hij werd opgepakt en gemarteld. Maximiliaan was woedend over de behandeling van Pedro. Hij was aanvankelijk van plan om Spaanse handelslieden die in dienst waren of onder het gezag vielen van de Kroon van Aragon in de Nederlanden op te laten pakken. Het werd hem

echter door zijn adviseurs afgeraden om op deze wijze druk op Fernando te zetten.³⁷ Uiteindelijk werd Pedro de Guevara na bijna een jaar gevangenschap vrijgelaten.

1506-1520 adviseur, diplomaat en ambassadeur

Het was voor de familie De Guevara verstandiger gebleken om hun functies vanuit de Nederlanden uit te voeren. Het verloop van de carrière van Diego de Guevara verschoof in de jaren na de dood van Filips de Schone dan ook naar het noorden van Europa. Na zijn terugkeer in de Nederlanden kwam hij in dienst van Margaretha van Oostenrijk. Diego bemiddelde rondom de aanspraken van Karel op de Spaanse troon en daarnaast deed het hof nu een breder beroep op zijn ervaring en inzicht. Diego nam deel aan verscheidene diplomatieke missies in Engeland (1507 en 1515) en Frankrijk (1515).³⁸ Vanaf 1505 was hij bovendien regelmatig werkzaam in de functie van ambassadeur. Voorheen lag het belang van Diego's inzetbaarheid voornamelijk bij zijn Spaanse achtergrond en connecties, en bij de invloed die hij daarmee kon uitoefenen op de Spaanse edelen. Bij de functies van diplomaat en ambassadeur ging het vooral ook om zijn persoonlijke kwaliteiten. De opdrachten van ambassadeurs hadden vaak betrekking op vertrouwelijke en precaire aangelegenheden en deze functionarissen stonden in direct contact met heersers en vorsten.

In 1516 overleed Fernando van Aragon en dit veroorzaakte een machtsverschuiving binnen Europa. Karel was nu de nieuwe koning van de gebieden in Spanje en vele Spaanse hovelingen zochten hun geluk in de Nederlanden. Weinigen daarvan kregen echter de gelegenheid om een carrière aan het hof op te bouwen. Daarentegen werd Diego de Guevara aangesteld als *maître d'hôtel* (kamerheer) en adviseur van Karel. Ook Pedro de Guevara en bloedverwant Pedro Vélez de Guevara, kregen de functie van raadsheer. Het was met name de buitengewoon invloedrijke Willem van Croÿ, de heer van Chièvres en Karels voornaamste adviseur, die Diego de Guevara naar voren schoof. In 1516 werd Diego tevens benoemd als *contador mayor de cuentas*, kort gezegd de beheerder van de Spaanse schatkist.³⁹ Bovendien werd Diego in april 1517 opgenomen als ridder in de Spaanse Orde van Calatrava en hij kreeg snel daarna de hoge rang van *clavero* binnen de orde (bewaarder van het hoofdkwartier en luitenant van de grootmeester). Zijn verbintenis aan de orde is een belangrijke reden om aan te nemen dat het portret van Michel Sittow, dat zich nu in Washington bevindt, Diego de Guevara voorstelt (afb. 85).⁴⁰ Op de kleding van de geportretteerde man is namelijk, half-bedekt door zijn mantel, het insigne van de orde zichtbaar (het Griekse kruis met de fleur-de-lis aan uiteinden).⁴¹ Toen Diego in septem-

ber 1517 het eerste bezoek van Karel en zijn zuster Eleonora van Oostenrijk aan het Iberisch schiereiland begeleidde, betrad hij voor het eerst sinds lange tijd weer Spaanse bodem. Het gevolg, waaronder ook Pedro en Margarita de Guevara, deed de familie grote eer aan door in de familieresidentie van De Guevara in Terceño te verblijven.⁴² Diego had sinds 1517 al de leiding over de hofhouding van Ferdinand, Karel V's jongere broer. In juli 1518 deed hij afstand van de functie *contador mayor* om direct daarna officieel benoemd te worden tot Ferdinands *grand maître de l'hôtel*.⁴³

Diego de Guevara bracht lange periodes door in het buitenland maar hij was gevestigd in Brussel. Na zijn overlijden in december 1520 werd hij aldaar, in de Onze-Lieve-Vrouw-ter-Zavelkerk, met groot vertoon begraven.⁴⁴ Vanwege de nabijheid van het paleis op de Coudenberg hadden veel hovelingen hun residenties in de wijk Zavel. Omdat Diego de Guevara werd bijgezet in de parochiekerk van Zavel wordt aangenomen dat ook zijn woning zich in deze buurt bevond. Diego was niet getrouwd maar had uit buitenechtelijke relaties twee kinderen, die hij beide erkende.⁴⁵ Met Jeanne Marchans kreeg hij een dochter, Jacquemine (of Jaquimina), die in een klooster intrad. Diego de Guevara liet haar een som geld na, te gebruiken als bruidsschat in het geval dat zij terug zou willen keren naar de wereld.⁴⁶ Uit de relatie met de Brusselse Francisca Esmez o Lastre kwam een zoon voort, Felipe de Guevara (ca. 1510/1511-1563). Op de begunstiging van Felipe in het testament van Diego wordt later in dit hoofdstuk uitgebreider ingegaan. Diego de Guevara liet ook aan Francisca zaken na: de kosten voor haar huisvesting werden voor enkele jaren toegezegd en ze ontving een som geld.⁴⁷

Twee testamenten en een ruzie

Op 29 oktober 1981 schreef Jan Karel Steppe aan Martha Wolff, curator van de National Gallery of Art in Washington, dat hij het testament van Diego de Guevara had teruggevonden. Hij was van plan om de inhoud te verwerken in een artikel dat "Les de Guevara et la peinture flamande" zou gaan heten.⁴⁸ Een jaar later meldde Steppe dat hij, tijdens zijn onderzoek in diverse Spaanse archieven, nog niet eerder gepubliceerde informatie over Diego de Guevara had gevonden en "hierbij kwam ook een afschrift aan het licht van het testament van don Diego."⁴⁹ Het aangekondigde artikel is bij mijn weten nooit verschenen. Een groot deel van Steppe's archief wordt bewaard in het Illuminare Studiecentrum voor Middeleeuwse Kunst (Leuven) en aan de hand van Steppe's aantekeningen slaagde Vázquez Duenās er in 2019 in om het testament te traceren in het Archivo General de Simancas.⁵⁰

Volgens de aantekeningen van Steppe vroeg Diego in het testament tot twee maal zijn halfbroer Pedro de Guevara en zijn zwager Alonso Téllez Girón om zijn arme zoon ("pobre Felipe") te beschouwen als hun eigen zoon.⁵¹ Ondanks het verzoek van Diego leverde zijn nalatenschap de nodige conflicten op tussen Felipe de Guevara en zijn oom Pedro. Het probleem was niet de buitenechtelijke status van Felipe, want hij was erkend door Diego en bovendien had Karel V hem in maart 1519 het recht tot erven toegekend.⁵² De reden voor het conflict was dat Diego tweemaal zijn testament had opgemaakt. Deze omstandigheden zijn af te leiden uit documenten afkomstig uit het archief van de Orde van Santiago: zowel Felipe de Guevara als diens zoon Ladrón waren ridders van deze Orde.⁵³ In het eerste testament van 1 maart 1517 benoemde Diego zijn halfbroer Pedro tot zijn erfgenaam, maar dit werd in de tweede versie van 26 maart 1520 gewijzigd. Karel V had in 1519 Felipe de Guevara als legitieme erfgenaam gewettigd en in zijn testament van 1520 benoemde



85 Michel Sittow, *Portret van Diego de Guevara* (?), ca. 1515-1518, olieverf op eiken paneel, 33,6 x 23,7 cm, Washington: National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, inv. nr. 1937.146.

Diego hem als enige begunstigde.⁵⁴ In het geval van onmacht of overlijden van Felipe werd Pedro erfgenaam en daarna zijn nichtje Margarita. Volgens Pedro was het tweede testament niet geldig omdat het was opgesteld nadat Diego tot ridder in de Orde van Calatrava was benoemd. Diego had derhalve geen zeggenschap meer over de verdeling van zijn goederen. De vertegenwoordigers van Felipe brachten echter naar voren dat het testament geheel voldeed aan de voorschriften van de Orde. De zaak sleepte een tijdlang voort en uiteindelijk werden de executeurs, waaronder Gilles van Busleyden, vrijgesteld van hun taak. Karel V nam Felipe de Guevara in bescherming, waarna een compromis werd bereikt. De heerlijkheid Jonvelle kwam in het bezit van Pedro en Felipe kreeg het huis in Brussel met de inboedel. Pedro kreeg de beschikking over de goederen totdat Felipe meerderjarig werd.⁵⁵ Helaas is er geen inventaris bekend van dit Brusselse huis. Wel vermeldt het testament gouden en zilveren bekers, sieraden en andere kostbaarheden, maar over schilderijen en andere kunstobjecten wordt geen melding gemaakt.⁵⁶ Diego zal ongetwijfeld schilderijen in zijn collectie hebben gehad, maar we weten niet of de werken van Jheronimus Bosch die Felipe in zijn bezit had afkomstig waren uit de Brusselse residentie.

Toen Felipe eenmaal zijn recht kon doen gelden bleek bovendien dat zijn oom Pedro een deel van de inboedel reeds verkocht had. Hij moest de waarde daarvan aan Felipe vergoeden. De relatie herstelde zich wel in de loop van de jaren: ter gelegenheid van het huwelijk van Felipe schonk Pedro hem de heerlijkheid Jonvelle in 1534.⁵⁷

De collectie van Diego de Guevara

Diplomaten en adviseurs waren over het algemeen afkomstig uit de adellijke hofkringen maar dit lag anders bij de functie van ambassadeur. Deze personen werden mede benoemd op grond van hun individuele capaciteiten, kwaliteiten en specifieke achtergrond, in bijvoorbeeld de kerk of wetenschap.⁵⁸ De uitwisseling van kunstobjecten was deel van de diplomatieke praktijk. Diplomaten en ambassadeurs fungeerden als agenten bij de aanschaf van interessante kunstobjecten en luxeproducten. Daarvoor was uiteraard een zekere kennis en expertise nodig, waarbij het goed van pas kwam als de diplomaat zelf een verzamelaar was.⁵⁹

Dat Diego de Guevara een dergelijk kennersoog had bewijzen ondermeer de werken van Jan van Eyck die hij in zijn bezit had. In de inventarissen van Margaretha van Oostenrijk wordt melding gemaakt van een tweetal schenkingen die ze ontving van Diego de Guevara. De eerste is een paneel met de portretten van

“Hernoul-le-Fin” of “Arnoult Fin” en zijn vrouw.⁶⁰ Dit werk is geïdentificeerd als het *Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw* van Jan van Eyck. Tegenwoordig wordt veelal aangenomen dat het portret Giovanni di Nicolao Arnolfini afbeeldt, waarschijnlijk met zijn tweede vrouw. Voor zover bekend had het echtpaar geen kinderen en Diego zal het werk van de erven hebben gekocht.⁶¹ Ten tijde van de schenking waren er twee luiken aan het werk bevestigd met daarop het wapenschild en het motto van Diego de Guevara. Dit wapenschild met het motto ‘Hors du conte’ is ons bekend omdat het opgenomen is in het ledenregister van de Broederschap van Onze Lieve Vrouw van de Zeven Weeën in Brussel.⁶² Het kan zijn dat het schilderij al luiken had of mogelijk liet Diego de Guevara ze aanbrengen toen het werk in zijn bezit kwam. Dit is zeker niet uitzonderlijk: veel schilderijen hadden luiken, ook met de praktische functie om het werk te beschermen. Zo liet Margaretha van Oostenrijk bij dit specifieke schilderij in de inventaris aantekenen dat zij een slot wenste om de luiken te kunnen sluiten.⁶³ Luiken met wapenschilden werden vaak aan bestaande panelen toegevoegd, of wapenschilden werden op reeds aanwezige luiken geschilderd, meestal met het doel om het werk te verpersoonlijken. In dit geval hadden het aangebrachte wapenschild en motto van Diego de Guevara geen inhoudelijke relatie met het werk: de geportretteerde personen waren immers niet aan hem verwant. Wel maakte Diego zich hiermee bekend als eigenaar. Op deze wijze verbond hij zich aan de status van het artistieke object en diens de beroemde maker. Van het andere schilderij door Jan van Eyck dat Diego schonk aan Margaretha weten we niet veel meer dan dat er een Portugese dame op afgebeeld was.⁶⁴ Dit werk was een temperaschildering op doek. In tegenstelling tot wat lang werd aangenomen betreft het bij schilderijen op doek zeker niet altijd goedkope werken. Deze schilderijen worden in veel inventarissen van collecties aangetroffen en werden klaarblijkelijk ook beschouwd als waardevolle objecten.⁶⁵

Diego de Guevara bezat tevens verscheidene portretten van zichzelf. Zijn zoon Felipe beschrijft in zijn *Comentario de la Pintura* twee daarvan: “(...) twee portretten van don Diego de Guevara, mijn vader, de een van de hand van Rugier, en de ander van Michel, leerling van de genoemde Rugier. Degene van Rugier is ongeveer negentig jaar geleden gemaakt, en degene van Michel meer dan zestig (...)”.⁶⁶ Vaak wordt aangenomen dat de vermelde schilder *Rugier* Rogier van de Weyden zou zijn († juni 1464).⁶⁷ In dat geval zou het portret geschilderd moeten zijn toen Diego ongeveer 14 jaar oud was. Het is goed mogelijk dat Diego toen al in de Nederlanden was, maar het is weinig aannemelijk dat de jonge, net gearriveerde page geportretteerd zou worden door een

dergelijke kunstenaar van aanzien. Waarschijnlijker zal het hier een andere afgebeelde betreffen dan wel een andere schilder met de naam Rogier. Het tweede portret, geschilderd door *Michel*, wordt vaak vereenzelvigd met het eerder genoemde portret door Michel Sittow. Michel Sittow schilderde tussen 1515 en 1518 een diptiek met op het linkerpaneel een *Madonna met Kind* en op het rechterpaneel een *Portret van een ridder in de Orde van Calatrava*. Het insigne van de orde is in een latere fase, maar waarschijnlijk tijdens het schilderproces, toegevoegd.⁶⁸ Het is aannemelijk dat het portret Diego de Guevara afbeeldt. Ook de keuze voor Maria als onderwerp van de diptiek is passend; Diego was immers lid van twee broederschappen gericht op Mariadevotie. De diptiek kwam in het bezit van Mencía de Mendoza, mogelijk via Hendrik III van Nassau. Diego schonk het werk misschien zelf aan Hendrik, maar het kan ook later zijn aangekocht. Na het overlijden van Hendrik in 1538 keerde Mencía terug naar Spanje en ze nam het werk met zich mee. De diptiek wordt vermeld in inventarissen van haar bezittingen in 1548 en 1554 en in beide gevallen wordt de naam van Diego de Guevara als de geportretteerde genoemd.⁶⁹

Of de diptiek van Sittow het portret is waar Felipe de Guevara naar verwijst is echter een andere vraag. Dit wordt nogal eens verondersteld, vooral vanwege de naam *Michel* van de kunstenaar, maar er is een aantal redenen om hieraan te twijfelen.⁷⁰ Allereerst schreef Felipe de Guevara in 1560 dat het werk meer dan zestig jaar oud was, en hij wijkt daarmee zeker 17 jaar af van de datering van de Sittow-triptiek. De datering van 1517 is gebaseerd op de opname van Diego de Guevara in de Orde van Calatrava. Felipe de Guevara zal zeker geweten hebben wanneer zijn vader tot ridder werd benoemd, aangezien deze datum centraal stond in het conflict met zijn oom Pedro over Diego's erfenis. Daarnaast is het vrijwel zeker dat Mencía de Mendoza de diptiek van Michel Sittow meenam naar Valencia. In 1535 verliet Felipe de Nederlanden en vestigde hij zich in Madrid. Weliswaar bevond de diptiek van Michel Sittow zich na 1538 in Spanje, maar op een goede 360 kilometer van Madrid verwijderd. Na de dood van Mencía werd het werk waarschijnlijk verkocht. Felipe de Guevara kan dit schilderij hoogstens enkele malen gezien hebben. Uit de wijze waarop Felipe het portret door de schilder *Michel* beschrijft blijkt echter dat hij het werk goed kende. Hij gebruikt de kwaliteit van het oudere schilderij om aan te tonen hoe matig de kwaliteit van verf in zijn eigen tijd is. Deze ging binnen enkele jaren al aan het verkleuren terwijl, zo stelt Felipe, de kijker zou zweren dat de twee portretten van zijn vader pas gisteren geschilderd waren.⁷¹ Het portret waarvan hij in 1560 de conditie beschrijft zal daarom een ander werk zijn geweest, dat hij waarschijnlijk zelf in zijn

bezit had. Felipe de Guevara was bovenal de gedocumenteerde eigenaar van een aantal werken van Jheronimus Bosch. Deze schilderijen zullen later in dit hoofdstuk uitvoeriger besproken worden.

Felipe was een bekende kenner van Bosch' werk, maar het was zijn vader die nauwe relaties onderhield met veel van de andere hooggeplaatste eigenaren van het werk van Jheronimus Bosch. In de volgende paragraaf zal daarom een nadere blik worden geworpen op de plaats van Diego de Guevara in het netwerk van deze liefhebbers.

Positionering in kringen van humanisten en kunstliefhebbers

Het is wel verondersteld dat de kennismaking van Diego de Guevara met Jheronimus Bosch en zijn werk verliep via de Bourgondische en Habsburgse adel, waaronder Filips de Schone en Margaretha van Oostenrijk.⁷² Het is echter niet aannemelijk dat de interesse voor Bosch startte bij de hertogen en hun familie, veeleer ligt de omgekeerde weg voor de hand. Toch dient de rol van met name Margaretha van Oostenrijk niet onderschat te worden. Zij, en de kunstliefhebbers in haar omgeving, waardeerden kunstobjecten op artistieke gronden en niet, zoals veel gebruikelijker was, op de materiële waarde.⁷³ Dit gaf vooral de schilderwerken in haar collectie een nieuwe status. Diego was geruime tijd in dienst van Margaretha en deelde haar liefde voor Nederlandse meesters, zoals blijkt uit de werken die hij haar schonk. De vernieuwende wijze van kunstbeschouwing zal zeker invloed op hem hebben gehad, als eigenaar en als adviseur.

Rond 1500 kwam Diego de Guevara in contact met hooggeplaatste personen waarvan we weten dat zij interesse in Bosch hadden. Daarbij overlapt de kringen van het hof en de stedelijk humanistische elite, werelden die werden verbonden door personen zoals Diego's vriend Gilles van Busleyden. Ook is gesuggereerd dat Diego de Guevara in contact zou zijn geweest met Hippolyte de Berthoz.⁷⁴ Hippolyte was zeker een liefhebber van het werk van Bosch, maar dat twee hovelingen bekend met elkaar waren is niet waarschijnlijk. Daarvoor waren de kringen waarin beiden zich bewogen te ver van elkaar verwijderd. Diego hield zich bezig met de politieke verhoudingen tussen de hertogen en de Europese hoven. De taken van Hippolyte de Berthoz waren gericht op het financieel functioneren van het staatsapparaat. Deze verschillen uitte zich ook in hun opdrachtgeverschap en in de kunstwerken die zij bezaten. In de (moderne) terminologie van Pierre Bourdieu: zij begaven zich in hetzelfde veld van kunstpatronage, maar namen daarbij een andere positie in. Bij

Hippolyte de Berthoz overheerste de religieuze functie van de werken, waarbij hij zichzelf profileerde door middel van devotieportretten. Het opdrachtgeverschap en de patronage van Diego de Guevara daarentegen waren kenmerkend voor de hoge adel. Ook hij liet zich in een religieus portret weergeven, maar koos hierbij voor de meer exclusieve vorm van een diptiek.⁷⁵

In de entourage van Filips de Schone en Johanna van Aragon tijdens hun eerste reis naar Spanje bevonden zich, naast Diego de Guevara, ook Filips van Bourgondië-Blatôn, Hendrik III van Nassau en Frans van Busleyden. Deze laatste drie waren zeer hooggeplaatste adviseurs en Diego de Guevara zal daarom aanvankelijk niet op gelijke voet met hen hebben gestaan. Wellicht werd toen wel de basis gelegd voor de latere vriendschappen. Frans van Busleyden kwam te overlijden tijdens de missie, maar met zijn oudere broer Gilles (ca. 1465-1536) zou Diego bevriend raken. Gilles van Busleyden was dan ook een van de executeurs van het testament van Diego de Guevara. Mogelijk kenden zij elkaar via Frans van Busleyden, maar waarschijnlijker is dat zij elkaar ontmoetten tussen 1490 en 1498, de periode dat Gilles aan het hof diende. Gilles was *maître de Chambre de Comptes* (de Rekenkamer van Brabant) maar was ook zeer actief binnen de humanistische kringen van Brussel en Leuven.⁷⁶

Meer dan met Engelbrecht II van Nassau had Diego de Guevara met diens neef en opvolger Hendrik III van Nassau te maken. Met name de eerste reis naar Spanje was voor Hendrik III van Nassau een buitengewoon belangrijke periode. Ondanks zijn hoge functie zal hij veel hebben moeten vertrouwen op ervaren diplomaten zoals Diego de Guevara. Hendrik was tenslotte pas twee jaar in de Nederlanden en met zijn 18 jaar nog erg jong. Hij kon tijdens de reis niet terugvallen op zijn oom: Engelbrecht bleef achter om als landvoogd de Nederlanden te besturen. Dat beide adviseurs meer dan oppervlakkig bekend met elkaar waren blijkt uit het feit dat Hendrik III van Nassau de kostbare diptiek van Sittow met het portret van Diego verwierf. Ook in de verzameling van Filips van Bourgondië-Blatôn bevond zich een portret van Diego de Guevara. Of het werk aan hem geschenken was door Diego, door Filips in opdracht was gegeven of dat het anderszins in zijn bezit kwam is niet bekend. Het werk wordt in de inventaris van Slot Duurstede genoemd, samen met een aantal portretten van leden van het huis van Bourgondië en die van Engelbrecht II en Hendrik III van Nassau.⁷⁷ Verder worden er nauwelijks portretten van hovelingen in het document vermeld. Dit suggereert dat het hier niet zozeer gaat om werken voor bijvoorbeeld een *uomini famosi* galerie, maar om humanistische vriendenportret-

ten. Het uitwisselen van geschenken als portretten, boeken en kunst- of antiquarische objecten was een populaire praktijk in deze kringen.⁷⁸

Naast de contacten die Diego aan het hof onderhield begaf hij zich tevens in humanistisch-intellectuele kringen. Hij correspondeerde bijvoorbeeld met de Spaanse humanist en schrijver Francisco Lopéz de Villalobos (1473-1549), de hofarts zowel van Fernando van Aragon als van Karel V. Uit de vertrouwelijke toon die spreekt uit een bewaard gebleven brief van De Villalobos, gedateerd juni 1520, blijkt dat zij goed bevriend waren.⁷⁹ Ook is wel verwezen naar een briefwisseling tussen Diego de Guevara en de Nederlandse humanistische dichter Nicolaus Grudius (1504-1570). Gezien de leeftijd van Grudius is hier echter waarschijnlijk sprake van een persoonsverwisseling met de kleinzoon van Diego de Guevara, een befaamd humanist die dezelfde naam droeg.⁸⁰

Na 1506 was de carrière van Diego de Guevara vooral gericht op de Nederlanden, Engeland en Frankrijk. Met deze verschuiving van het werkgebied werd tevens een deel van Diego's taken verlegd en zijn activiteiten kregen een zwaardere nadruk op diplomatie en ambassadeurschap. Daarbij is het goed denkbaar dat zijn betrokkenheid in de humanistische kringen in de zuidelijke Nederlanden toenam. Niet alleen was er meer gelegenheid voor maar ook de noodzaak daartoe was groter, zeker gezien het hoge niveau waarop hij zijn vorst vertegenwoordigde. Het waren wellicht zijn ervaringen in deze kringen die tot de bestelling van de *Hooiwagen* leidden, een werk dat qua onderwerp en datering uitstekend in deze periode past. De thema's van het werk, hebzucht en blinde ambitie, zal hij dagelijks om zich heen hebben gezien. Bovendien waren intrige en dubbelspel instrumenten van de hoge diplomatie, en ook Diego de Guevara stond in deze niet boven verdenking. In 1515 stuurde de Engelse ambassadeur in de Nederlanden een waarschuwing naar Henry VIII en diens raadgever kardinaal Wolsey in verband met Diego's sympathieën voor het huis van York, de tegenstander van de Tudors. De koning werd aangeraden "to observe his accustomed serenity and prudence towards Don Diego de Guevara. He is a subtle fellow."⁸¹

8.3 Felipe de Guevara

In de vorige paragrafen is gesuggereerd dat de werken van Bosch die Felipe de Guevara (1510/1511-1563) bezat uit de nalatenschap van zijn vader afkomstig waren. Dat geldt waarschijnlijk niet

voor alle de gedocumenteerde werken. Felipe was een onderlegd kunstkenner en het is zeker denkbaar dat hij een deel van de schilderijen zelf verwierf. Het lijkt geen twijfel dat hij goed bekend was met de schilderwerken van Jheronimus Bosch: een van de vroegste beschrijvingen van de schilder en zijn werk is van zijn hand. De auteur bespreekt niet alleen de schilderijen, maar ook de receptie daarvan en de werkpraktijk van zijn navolgers, imitators en vervalsers. De buitengewoon interessante tekst maakt deel uit van het traktaat *Comentario de la pintura y pintores antiguos* (ca. 1560).

Met betrekking tot Felipe de Guevara heeft de Nederlandse kunstgeschiedenis zich vooral beperkt tot het citeren van zijn uitspraken over Bosch. Er is daarentegen weinig tot geen aandacht besteed aan de achtergronden van deze kunstliefhebber, zijn functies en posities in de Nederlanden en Spanje.⁸² De volgende paragrafen zijn daarom gericht op de beschrijving van Felipe de Guevara, met name als verzamelaar en humanist, aan de hand van zijn eigen geschriften en zijn biografie. Daarbij staat zijn relatie met de kunstwerken van Jheronimus Bosch uiteraard centraal.

Een leven in humanistische kringen

Felipe de Guevara werd in 1510 of 1511 in Brussel geboren uit de buitenechtelijke relatie tussen Diego de Guevara en Francisca Esmez o Lastre. Gezien haar opvallende naam is het niet ondenkbaar dat haar ouders of grootouders van Spaanse herkomst waren. Echter, omdat wij de naam alleen uit Spaanse bronnen kennen is het ook mogelijk dat *Esmez o Lastre* een Spaanse interpretatie van een Vlaamse naam is. We weten over deze Brusselse weinig meer dan dat zij een wees was en bij haar grootouders woonde, die een winkel runden in kleine leerwaren.⁸³ In 1520 was Francisca in ieder geval nog in leven want in dat jaar nam Diego haar op in zijn testament. Felipe de Guevara zal goed verzorgd zijn geweest maar groeide waarschijnlijk niet in bijzonder grote welstand op. Over de jeugd van Felipe in Brussel is verder niets bekend. Hij is pas gedocumenteerd vanaf het moment dat hij een rol in het leven van Diego speelt. Toch moet hij, gezien het verdere verloop van zijn carrière en zijn literaire ambities een behoorlijke basisopleiding genoten hebben.⁸⁴

Felipe lijkt vertrouwd te zijn geweest met de Spaanse taal en cultuur: Diego was mogelijk niet de enige Spaanse invloed in zijn leven. Hij vestigde zich later in zijn leven in Madrid, huwde een Spaanse vrouw uit een gerenommeerde familie en schreef zijn traktaten en briefwisselingen in het Spaans. Met uitzondering

van zijn interesse in Jheronimus Bosch en Joachim Patinir zijn er weinig verwijzingen naar zijn noordelijke wortels. Hij onderhield een relatie met zijn Nederlandse familie, al dan niet van Spaanse afkomst, en Felipe stond gedurende zijn leven in contact met zijn halfzus. Hij vermeldt haar, “Jaquimyna de Guevara, mi hermana”, in zijn testamenten van 1548, 1552 en 1563.⁸⁵ Felipe werd ongetwijfeld aan het hof geïntroduceerd via de relaties van zijn vader. Het is daarbij niet duidelijk welke functies hij in de beginjaren van zijn carrière vervulde. Wel is bekend dat hij op enig moment benoemd werd tot kamerheer (met de titel *gentilhombre de boca*) van Karel V.⁸⁶ Felipe bezat echter niet de capaciteiten, kwalificaties of de ambities om de diplomatieke carrière van zijn vader te vervolgen. Niettemin maakte hij in februari 1530 deel uit van de entourage van Karel V toen deze in Bologna tot keizer werd gekroond. Aansluitend, in datzelfde jaar, benoemde Karel V Felipe tot ridder in de Orde van Santiago, wat officieel werd bevestigd in Augsburg. Ook vergezelde hij in 1535 de keizer tijdens de slag om Tunis, in de oorlog tegen de Ottomanen. Welke functie hij bij deze gelegenheid precies vervulde is onbekend, maar het is onwaarschijnlijk dat deze van militaire aard was. De Guevara lijkt tijdens deze reis meer oog te hebben had voor artistieke dan voor militaire zaken. In zijn *Comentario de la Pintura* wordt Tunis slechts kort gemeld. Felipe heeft aanzienlijk meer aandacht voor de monumenten die hij op de terugweg bezocht: de Dom van Monreale op Sicilië en de Palatijnse kapel in Palermo.⁸⁷

In deze periode, in 1534 of begin 1535, huwde hij met Beatriz de Haro (1510-1580) en vestigde hij zich in Madrid. Hij bleef verbonden aan het hof en diende Filips II als kamerheer. Naar de Nederlanden keerde hij slechts eenmaal terug, voor een kort bezoek in 1540. Beatriz de Haro had een roemrijke intellectuele afstamming: haar grootmoeder was Beatriz Galindo (ca. 1465-1534), ‘La Latina’ genoemd. Deze bijnaam dankt ze aan haar functie als lerares Latijn van Isabella *la Católica* en andere leden van de koninklijke familie. Haar kleindochter Beatriz de Haro was een onafhankelijk denker. Een jaar na de dood van Felipe werd zij door de Inquisitie beschuldigd van Lutherse ideeën en veroordeeld tot een jaar opsluiting in een klooster. Uiteindelijk werd Beatriz vrijgesproken maar ze verbleef niettemin een periode in het klooster, op vrijwillige basis.⁸⁸ Felipe en Beatriz kregen acht kinderen. De oudste, Diego de Guevara (1538-1565), maakte naam als humanistisch schrijver en dichter.⁸⁹ Toen Felipe overleed waren zijn weduwe en vijfde zoon Ladrón de enige overgebleven wettige erfgenamen. Er zijn zeer weinig details bekend over de professionele bezigheden van Felipe de Guevara in Madrid. Hij had de titel van *comendador de Estriana* van de Orde van Santiago,

maar welk soort werkzaamheden deze functie behelsde is niet duidelijk. In 1555 was er sprake van een benoeming van Felipe de Guevara door het bestuur van Madrid als vertegenwoordiger van de stad aan het hof in Valladolid. Zijn aanstelling werd echter gedwarsboemd door enkele edelen die, in de strijd om een dergelijke lucratieve aanstelling, zijn buitenechtelijke geboorte als argument voor zijn ongeschiktheid aanvoerden.⁹⁰ Vanuit zijn belangstelling voor en kennis van de schilderkunst schreef Felipe in 1560 zijn traktaat *Comentario de la pintura y pintores antiguos*. Het werk is opgedragen aan Filips II en opent met een waar gevoel voor *sprezzatura*: ziekte verhinderde Felipe de Guevara om zich met meer gewichtige zaken bezig te houden.⁹¹ In Spanje wordt Felipe de Guevara tegenwoordig, evenals zijn zoon Diego, in toenemende mate beschouwd als een belangrijke humanist. Hij wordt gewaardeerd vanwege zijn brede interesses en had ook in zijn eigen tijd een reputatie als muntverzamelaar, antiquair en verzamelaar van precolumbiaanse kunst.⁹² Felipe maakte deel uit van een groep intellectuelen die aanzienlijke invloed had op Filips II, ook op artistiek gebied. Hij fungeerde daarbij als een tussenfiguur, een *fusionador*, tussen het hof en Spaanse humanisten uit verscheidene artistieke en intellectuele kringen. Felipe was bevriend met de wiskundige Pedro de Esquivel (d. 1570) en met de historicus Ambrosio de Morales (1513-1591), die beiden leraren waren van Felipe's zoon Diego.⁹³ Het tweede traktaat dat Felipe de Guevara schreef, ook in 1560, behandelt het onderwerp van antieke munten. Net als de *Comentario de la pintura y pintores antiguos* werd ook dit werk niet in zijn eigen tijd gepubliceerd. Terwijl zijn schildertraktaat in het Castiliaans was geschreven koos Felipe de Guevara voor zijn verhandeling over numismatiek voor het Latijn. De reden daarvoor was waarschijnlijk het bestemde lezerspubliek: intellectuele humanistische kringen. Het traktaat is wellicht een voortzetting van een levendige briefwisseling, vooral over medailles en munten, die Felipe voerde met Spaanse humanisten zoals Álar Gómez de Castro, Francisco de Vergara en de historicus Jerónimo Zurita.⁹⁴

Gezien de contacten van Felipe de Guevara in hofkringen is het niet ondenkbaar dat hij Filips II van artistieke adviezen voorzag. Daar zijn geen directe aanwijzingen voor, maar zijn invloed wordt wel herkend in de inrichting van El Escorial. De schilderijen werden daar naar Nederlands gebruik aan de wanden van een galerij gehangen, wat voor Spanje een nieuwe wijze van tentoonstellen was. Het is opvallend dat, na haar terugkeer uit de Nederlanden, ook de schilderijen van kunstliefhebster Mencía de Mendoza in haar verblijven en ontvangstruimtes op dergelijke wijze werden getoond.⁹⁵ Het was destijds gebruikelijk voor

Iberische kunstverzamelaars om hun kunstwerken in kisten te bewaren. De werken werden daaruit gehaald om bijvoorbeeld door bezoekers bezichtigd te worden. Felipe de Guevara betoogt in zijn traktaat nadrukkelijk tegen dit verborgen houden van schilderijen en is van mening dat dit zelfs de waarde van het werk vermindert.⁹⁶

Comentario de la pintura y pintores antiguos

Felipe de Guevara schreef zijn verhandeling over de schilderkunst *Comentario de la pintura y pintores antiguos* rond 1560. Hij stierf kort na de voltooiing en het manuscript raakte vergeten. Pas na de herontdekking van een afschrift in 1788, door de schilder en schrijver Antonio Ponz (1725-1792), werd de tekst gepubliceerd.⁹⁷ Felipe's geschrift wordt beschouwd als het eerste Spaanse traktaat over de schilderkunst. Het werk beschrijft de geschiedenis van de schilderkunst, de diverse genres, technieken en materialen.

Uit de tekst blijkt zijn ervaring met de kunstmarkt in de Nederlanden en daarbuiten. Felipe de Guevara schreef vanuit het perspectief van de *aficionado*, de liefhebber. Vanuit dit perspectief beschouwt hij de relaties tussen de kunstenaar, publiek, opdrachtgever en koper. Felipe de Guevara bekritiseert schilders die het publiek geven wat het vraagt maar hij acht de kopers en opdrachtgevers minstens zo schuldig. Door hun gebrek aan kennis van kunst of de inhoud daarvan houden ook zij deze praktijk van slechte kunstproductie in stand.⁹⁸ Hij verwijst in de tekst specifiek naar de imitators van Jheronimus Bosch en het onnozele publiek dat deze werken aanschaft. Deze kopers denken dat Bosch monsters en schrikbeelden heeft uitgevonden en dit zijn dan ook de enige elementen die de imitators overnemen van de schilder. Het lijkt daarbij overigens of Felipe de Guevara het specifiek heeft over Spaanse imitators. Hij stelt dat zij in de Nederlanden zagen hoezeer dit soort schilderijen van Bosch gewaardeerd werd en naar aanleiding daarvan besloten om hun kwalijke imitaties te produceren.⁹⁹ Dat hij over de Iberische praktijk schrijft is overigens niet vreemd: na 1540 was Spanje immers zijn thuisland. Niettemin is zijn beschrijving zeker ook van toepassing op de praktijk in de Nederlanden. Felipe beschrijft tevens de technieken die Bosch-vervalsers gebruiken om hun schilderijen te verouderen.¹⁰⁰ Hij benadrukt vooral hoe de reputatie van Bosch hieronder te lijden heeft. Dit is een cruciaal onderwerp voor Felipe de Guevara, omdat in zijn definitie van de schilderkunst juist het vermogen van de kijker om kunst op waarde te beoordelen essentieel is. De grote nadruk die het traktaat op dit aspect van kunstreceptie legt is het gevolg van de status van de auteur: hij is geen kunstenaar maar een liefhebber en verzamelaar.¹⁰¹

De ideeën van Felipe de Guevara suggereren dat kunstliefhebbers in zijn omgeving (en hij beschrijft zijn ervaringen in de Nederlanden, Spanje en Italië) zich goed bewust waren van hun invloed op productie van kunst. Bovendien maakt hij duidelijk dat de waarde van het kunstobject mede wordt bepaald door de beoordeling ervan door kenners met een goed begrip, oog en oordeel.¹⁰² Daarmee wordt het verzamelen zelf als zowel een artistieke als een intellectuele bezigheid beschouwd. Deze sterk humanistisch getinte ideeën waren rond 1560 verder ontwikkeld dan in de tijd van Felipe's vader Diego, maar ook toen speelden zij een rol. Dat geldt met name voor de diplomaten en adviseurs, voor wie het vermogen om een goed artistiek oordeel te vellen een voorwaarde was voor het uitvoeren van hun functie.

Een verdediging van Bosch? Een vergelijking

In 1605 beschreef de bibliothecaris van El Escorial, Fray José de Sigüenza (1544–1606), eveneens het werk en de reputatie van Jheronimus Bosch.¹⁰³ Net als bij Felipe de Guevara is de toon van het betoog door José de Sigüenza verdedigend van aard. Er is echter een verschil in de benadering en de aangevoerde argumenten van beide auteurs, die bovendien vanuit verschillende hoedanigheden redeneren. De clericus Fray José de Sigüenza begint zijn tekst direct met de stelling dat Bosch ten onrechte een ketter is genoemd, en bouwt vanuit daar zijn tegenargumenten op. De humanist Felipe de Guevara benadrukt vooral dat er een verkeerd beeld van Bosch bestaat, gebaseerd op het idee dat hij alleen monstrositeiten zou schilderen. Volgens Felipe overschreed Bosch, in tegenstelling tot zijn imitators, nooit de grenzen van het decorum. Hij schilderde tegennatuurlijke zaken alleen binnen de context waarin zij thuishoren: de hel of het vagevuur. Ten tijde van Felipe de Guevara werd de band tussen ketterij en Bosch allesbehalve eenduidig gelegd. Uit een schrijven uit 1560 van kardinaal Antoine Perrenot de Granvelle, betreffende het kopiëren van zijn tapijten naar Jheronimus Bosch, blijkt dat de houding van de Inquisitie ten opzichte van werken van Bosch minder tolerant was dan voorheen.¹⁰⁴ Tegelijkertijd werden de werken van Bosch in de Spaanse hofkringen volop verzameld, niet in de laatste plaats door de koning zelf. Bovendien kon de humanistische schrijver, diplomaat en kunstliefhebber Damião de Góis in 1570 zijn schenkingen van schilderijen van Bosch nog aanvoeren als verdediging tegen de aanklachten van de Portugese inquisitie.¹⁰⁵ Felipe de Guevara veroordeelt de grote populariteit van Bosch-imitaties met monsters en duivels bij het grote publiek, maar niet op religieuze gronden. De verdediging van Bosch door Felipe is een betoog dat stoelt op artistieke argumenten. Deze liefhebber houdt een pleidooi voor een kunstenaar die hij hogelijk

waardeert, maar wiens reputatie wordt geschaad door slecht uitgevoerde versies van en variaties op zijn werk.

De beschrijving van Felipe over imitaties en navolgers is buitengewoon interessant omdat er weinig bekend is over deze praktijk, die niettemin wijdverbreid was in de zestiende eeuw. Een korte zijstap naar de moderne theorie over publieksreceptie en smaakontwikkeling werpt mogelijk wat meer licht op het proces. Edward Henning beschrijft hoe de opdrachtgevers de stijl van een kunstenaar beïnvloeden via selectie en patronage gebaseerd op gedeelde behoefte en wensen. Als dit proces gunstig verloopt en het werk van de kunstenaar aantrekkelijk is geworden, komen “other artists, working for applause and economic reward” in beeld en ontstaat er een stijl.¹⁰⁶

Een parallelle ontwikkeling, of wellicht een volgende fase in hetzelfde proces, wordt beschreven door Pierre Bourdieu. Deze beschrijft hoe het object, gebruikt voor distinctie, devalueert op het moment dat het beschikbaar wordt voor een breder publiek.¹⁰⁷ In het geval van schilderkunst is er nog een complicerende factor, namelijk dat de materiële waarde veel lager ligt dan de toegekende waarde als kunstobject. Niettemin behouden de meeste oorspronkelijke kunstobjecten hun (artistieke) waarde, het zijn vooral de navolgingen waar Bourdieu op duidt. Zo bleven de werken van Jheronimus Bosch zeer geliefd bij de zestiende-eeuwse adellijke elite. Het was echter zijn stijl, of liever elementen daarvan, die devalueerden.

Binnen de praktijk van navolging en kopiëren wordt door Felipe de Guevara een duidelijk onderscheid gemaakt, want er werden ook kwalitatief hoogstaande werken geproduceerd. Felipe beschrijft bijvoorbeeld de leerling (*discípulo*) van Bosch die respectvol en kundig in de stijl van Bosch werkte. Hij signeerde zelfs met de naam van Bosch, waarbij in het midden wordt gelaten of dit uit respect of opportunisme gebeurde.¹⁰⁸ Daarnaast bestond er de productie van matige en slechte kopieën en imitaties, voorbeelden van waardeverlies zoals bedoeld door Bourdieu. Deze objecten kunnen nog steeds de functie van distinctie hebben, maar voor een publiek van een andere sociale klasse. De tekst van Felipe de Guevara biedt in dat opzicht een unieke eigentijdse visie op dit proces, waarbij een liefhebber uit de eerste groep (elitaire) eigenaren moet toezien hoe een door hem gewaardeerd product bedreigt wordt door devaluatie.

Felipe de Guevara als verzamelaar. De *escritura de venta*.

In verhouding tot andere kunstenaars die De Guevara in zijn traktaat noemt, besteedt hij veel aandacht aan Bosch. Het lijkt geen twijfel dat hij de schilder en zijn werk bijzonder waardeerde. Hij vermeldt in het traktaat echter geen van de werken die hij zelf bezat, niet die van Jheronimus Bosch noch die van Joachim Patinir. Toch weten we dat hij schilderijen van beide kunstenaars, en/of kopiïsten of navolgers daarvan, in zijn verzameling had.

In 1570, een aantal jaren na het overlijden van Felipe de Guevara, verkochten zijn weduwe Beatriz en zijn zoon Ladrón enkele panden, grond en een deel van de kunstcollectie aan Filips II. Naast een tweetal boeken vroeg Filips om 28 schilderijen: tien panelen en achttien schilderijen op doek. Hieronder bevonden zich zes werken van Jheronimus Bosch: één op paneel en vijf op doek. De transactie is vastgelegd in een verkoopbrief, een *escritura de venta*, gedateerd op 16 januari 1570.¹⁰⁹ De verkoop door Beatriz en Ladrón ging niet van harte en lijkt ook niet geheel vrijwillig te zijn geweest. Het was echter geen optie om het verzoek van de koning te weigeren, ook al waren de voorwaarden van de verkoop ongunstig en werd een veel te lage prijs geboden. De *escritura de venta* bevat bovendien allerlei bepalingen die de familie De Guevara verhinderden om een beroep te doen op de geldende wetten voor de verkoop van goederen.¹¹⁰

De verzameling verkochte schilderijen laat een combinatie zien van enkele portretten, schilderijen met religieuze thema's en veel werken met mythologische onderwerpen. Deze samenstelling zien we terug bij bijna alle eigenaren besproken in deze dissertatie en is kenmerkend te noemen voor een humanistische verzameling van schilderwerken.¹¹¹ De schilderijen genoemd in de verkoopbrief werden door koning Filips II en zijn adviseurs geselecteerd uit een ongetwijfeld grotere hoeveelheid werken en is daarmee tevens een reflectie van de koninklijke smaak. We kunnen er vanuit gaan dat deze schilderijen de kwalitatief beste werken uit de collectie waren. Twee van de schilders worden in de verkoopbrief met naam genoemd. Het zijn kunstenaars voor wie Felipe de Guevara ook in de *Comentario de la pintura* zijn bewondering uitspreekt: Joachim Patinir en Jheronimus Bosch.¹¹² Van Joachim Patinir bezat Felipe in ieder geval vier panelen. Bij drie van de werken is het onderwerp vermeld: een Veldslag, een Storm op zee en een Afdaling naar het voorgeborchte. Het is mogelijk dat de Storm op zee het schilderij is waar Felipe in 1556 naar verwijst in een brief aan zijn vriend Álvaro Gómez de Castro.¹¹³ Bij de werken door Jheronimus Bosch zijn alle onderwerpen vermeld. Allereerst wordt een paneel met twee luiken genoemd

waarop een Hooiwagen is afgebeeld. Daarna volgen de doekschilderingen met de onderwerpen: "(...) twee blinden die elkaar leiden en erachter een blinde vrouw (...) een dans op Vlaamse wijze (...) enkele blinden die jagen op een everzwijn (...) een heks (...) en een doekschildering waarop men de zothed geneest (...)."¹¹⁴

De schilderijen op doek: *lienzos*

Met betrekking tot het onderwerp de Heks: dit wordt wel vergeleken met de tekening die zich in het Louvre bevindt en sinds lange tijd met de naam *Heksen* wordt aangeduid.¹¹⁵ Het is overigens allerm minst zeker dat de op de tekening afgebeelde vrouwen, bezig met eigenaardige handelingen met alledaagse voorwerpen, wel heksen voorstellen.¹¹⁶ Het genoemde onderwerp van de Genezing van de zothed is waarschijnlijk een inventie van Bosch, die beter bekend is onder de naam *Keisnijding*.¹¹⁷ Zoals wordt besproken in hoofdstuk 10 kan het genoemde werk met de Genezing van de zothed van Felipe de Guevara niet de *Keisnijding* zijn die zich tegenwoordig in het Museo del Prado in Madrid bevindt.¹¹⁸ Dit werk, dat in het bezit was van Filips van Bourgondië-Blatón, is immers op paneel geschilderd terwijl de verkoopbrief een schildering op doek beschrijft. Er is wel gesuggereerd dat de doekschildering een kopie zou zijn van het schilderij in Madrid. Dit zou echter vooral aannemelijk zijn als de beschrijving melding zou maken van kalligrafie of teksten, die prominent aanwezig zijn op de *Keisnijding*, maar dit is niet geval. Er zijn meerdere kopieën en navolgingen bekend van het schilderij, alle zonder teksten. Het is daarom waarschijnlijk dat Felipe's versie van de *Keisnijding* een van deze latere werken was. Dat het doek een Nederlandse herkomst had is vrijwel zeker. Het thema van de keisnijding was wijdverspreid, maar alleen in Nederlanden werd het als onderwerp in de beeldende kunsten gebruikt.¹¹⁹ Felipe de Guevara kan het doek op de Spaanse kunstmarkt hebben gekocht, of in 1540 tijdens zijn laatste bezoek aan de Nederlanden. Zoals hieronder beschreven wordt weten we dat hij tijdens dit bezoek in Antwerpen winkels bezocht waar schilderijen op doek werden verhandeld.

Dat Felipe de Guevara een behoorlijke hoeveelheid van deze *lienzos*, doekschilderijen, bezat wekt op zich enige verbazing. In zijn traktaat spreekt hij namelijk nadrukkelijk zijn voorkeur uit voor paneelschilderingen. Felipe beschrijft in de *Comentario de la Pintura* hoe in moderne tijden veel kopers schilderijen op doek verkiezen boven paneelschilderingen. Hij betreurt dit, want naar zijn mening komt de kwaliteit en duurzaamheid van het materiaal de kwaliteit van de kunst ten goede. Het is niets nieuws, schrijft hij, dat mensen kiezen voor een goedkopere optie en daarmee de kunsten benadelen. Felipe vervolgt met enige

nuancering dat anderen daar verschillend over denken. Wel vreest hij dat schilders toegeven aan dergelijke klanten omdat de vraag naar deze goedkopere werken zo hoog is. Tegen het einde van zijn betoog tegen goedkope *lienzos* wijst hij nog wel op de praktische eigenschap dat ze gemakkelijk verplaatsbaar zijn. Het is interessant dat Felipe daarbij vermeldt dat zij daarom *pinturas cortesanas* genoemd worden: ‘hofschilderijen’.¹²⁰ Blijkbaar werden goed vervoerbare kunstobjecten sterk geassocieerd met het hof. Zijn houding ten aanzien van doekschilderingen lijkt in tegenpraak met zijn eigen collectie die een behoorlijk aantal van deze werken bevatte. Zijn kritiek op doekschilderingen heeft dan ook niet zo zeer betrekking op het type schilderij, maar op de wijze waarop het medium uitnodigde tot oppervlakkigheid. De schuld daarvoor ligt, en hij maakt dit punt ook elders in het traktaat, bij het publiek dat erom vraagt en de schilders die eraan toegeven; alle kwaliteitseisen worden losgelaten. Met betrekking tot zijn eigen collectie kunnen we aannemen dat het hier wel schilderijen van hoge kwaliteit betrof. Een heldere indicatie daarvoor is de vastberadenheid van Filips II bij de verwerving van de werken, die de erven van Felipe de Guevara geen beweegruimte gaf tot onderhandeling.

In oktober 1598, na het overlijden van Filips II, werd de inventaris opgemaakt van de inboedels van zijn verschillende residenties (met uitzondering van El Escorial). Twaalf werken toegeschreven aan Bosch worden hierin vermeld, waarvan er negen op doek zijn geschilderd. Een aantal daarvan heeft onderwerpen die overeen komen met doeken uit de collectie van Felipe de Guevara (een Heks, Dansende mannen en vrouwen (Vlaamse Dans), Blinden op varkensjacht) maar met maataanduidingen die soms afwijken.¹²¹ Het doek “waarop een barbier-chirurg die het hoofd van een man geneest” in de koninklijke collectie is naar alle waarschijnlijkheid het werk met de Genezing van de zothed dat Felipe de Guevara bezat.¹²² Beide beschreven doeken hebben een vierkant formaat en er zullen in Madrid niet veel schilderijen met dit onderwerp aanwezig zijn geweest. Het doek was ondertussen in slechte staat en had, net als dat in de collectie van Felipe de Guevara, geen lijst. Een werk dat niet van Bosch was, maar wel in bezit was geweest van Felipe de Guevara, was een doek met het onderwerp God de Vader. Dit schilderij zal van hoge kwaliteit zijn geweest en het hing in een sacristie van een van Filips’ residenties. Het wordt specifiek vermeld dat het doek afkomstig was uit het huis van Felipe de Guevara; “que se tomó en la cassa de don Philippe de Guebara”.¹²³ Dit zal het werk zijn dat als *Un Dios Padre* wordt aangeduid in de verkoopbrief.

Aangenomen kan worden dat zich onder doekschilderingen in het algemeen een groot aantal werken van hoge kwaliteit bevond. Veel van deze schilderijen namen prominente plaatsen in binnen belangrijke collecties. Zo was het werk met de *Portugese dame* dat Diego de Guevara schonk aan Margaretha van Oostenrijk op doek geschilderd.¹²⁴ Filips van Bourgondië-Blatôn bezat een “Een bort geschildert up doeck bij Jeronimus Bosch”.¹²⁵ Tenslotte vermeldt de inventaris uit 1600 van kasteel van Arenberg in Heverlee een versie van Bosch’ *Hooivagen* op doek. Dit kasteel was het bezit van de familie Van Croÿ, hoge functionarissen aan het Bourgondisch-Habsburgse hof.¹²⁶

Geërfd of gekocht?

Waren de werken van Bosch in de collectie van Felipe de Guevara nu afkomstig van Diego de Guevara of werden zij verworven door Felipe zelf? Dat Felipe naast de ons bekende werken nog veel andere schilderijen van hoge kwaliteit bezat is niet erg waarschijnlijk: Filips II zal immers de beste werken uit de collectie geselecteerd hebben. Bovendien was de verzamelinteresse van Felipe de Guevara grotendeels gericht op munten en antiquiteiten. Dat hij echter een grote belangstelling en liefde voor schilderkunst koesterde is overduidelijk: het traktaat en de bevlogen inhoud getuigen daarvan. Bij het verwerven van schilderijen op paneel van Joachim Patinir en vooral van Jheronimus Bosch zal Felipe de Guevara gehinderd zijn geweest door de grote populariteit van deze schilders. Deze werken werden verzameld in de allerhoogste kringen van kunstliefhebbers. Tegen de tijd dat Felipe de Guevara de leeftijd en de gelegenheid had om een collectie op te bouwen waren dergelijke kunstobjecten, als ze al beschikbaar waren, hoogstwaarschijnlijk ver buiten zijn financiële bereik. Werken op doek, waaronder wellicht ook goede kopieën en mogelijk zelfs stukken uit de werkplaats van Bosch, zullen eenvoudiger te verkrijgen zijn geweest. Het is dan ook veelzeggend dat in de verkooplijst de specifieke notitie “de gerónimo bosco de su propia mano” slechts bij het enige werk op paneel, de *Hooivagen*, voorkomt. Op de andere vermelde werken lijkt deze eigenhandigheid niet van toepassing te zijn.

Met betrekking tot de doekschilderingen: deze kunnen uit de nalatenschap van Diego de Guevara afkomstig zijn geweest maar even goed door Felipe zelf zijn aangeschaft. Een eigenschap van doekschilderingen die Felipe specifiek benoemt – de eenvoudige transportmogelijkheid – was tenslotte relevanter voor hemzelf dan voor zijn vader. Het vervoer van Felipe’s aankopen naar zijn woonplaats Madrid bracht veel kosten en vooral risico’s met zich mee, zeker als de zeeroute gebruikt werd. Dit is een van redenen

waarom het drieluik met de *Hooiwagen*, waarvan bovendien de productie kostbaar moet zijn geweest, vermoedelijk afkomstig was uit het bezit van Diego de Guevara. De melding in verkoopbrief over de triptiek “el carro de heno” of *de Hooiwagen* is de enige die aan een werk uit het kernoeuvre van Bosch gerelateerd kan worden. In de volgende paragraaf wordt daarom ingegaan op deze triptiek, de verschillende versies van het werk, de herkomstgeschiedenissen en het bestaande discours rondom het eigenaarschap.

8.4 De Hooiwagen

In dit onderzoek wordt niet gepoogd om de iconografie van het werk te beschrijven en te verklaren; deze is uitgebreid geanalyseerd in vele publicaties.¹²⁷ Wel wordt kort ingegaan op de betekenis van het onderwerp in relatie tot de waarschijnlijke vroegste eigenaar en mogelijke opdrachtgever.

Het humanistische karakter van de Hooiwagen

Binnen het oeuvre van Jheronimus Bosch is de *Hooiwagen* nauw verwant aan de *Tuin der Lusten*, in meerdere opzichten. De complexe betekenis van beide triptieken is uitgedrukt in een nieuwe beeldtaal waarbinnen humanistische, moralistische en religieuze motieven met elkaar verweven zijn. In de vijftiende en zestiende eeuw stond hooi symbool voor aardse goederen en wereldse ijdelheid en het was daarmee ook een verwijzing naar bedrog, hebzucht en vergankelijkheid.¹²⁸

Als de luiken van het *Hooiwagen* drieluik gesloten zijn staat in de voorstelling op de buitenzijde een sjofele figuur centraal. De man wordt aangeduid als de *Landloper* of de *Marskramer* (afb. 86). Over de betekenis van deze figuur is veel geschreven en gesuggereerd, maar tegenwoordig wordt hij veelal beschouwd als de representatie van de zoekende mens op zijn levenspad.¹²⁹ In geopende toestand zien we op het middenpaneel de hoog opgeladen hooiwagen. Personen van alle rangen en standen proberen, al graaiend en vechtend, hun deel te krijgen van het hooi. Op de binnenzijde van het linkerluik is het ontstaan van de zonde afgebeeld: de schepping, de val van de opstandige engelen, de zondeval en de verdrijving uit het paradijs. Op de binnenzijde van het rechterluik zien we de ingang tot de hel: de bestraffing van de zonden. Humanistische, moralistische en godsdienstige onderwerpen laten zich in deze periode niet eenvoudig scheiden en in de *Hooiwagen* worden zowel religieuze als profane thema's en motieven gecombineerd.¹³⁰ De zondige mens die toegeeft aan de

vele verleidingen op zijn pad is een motief dat in bijna alle werken van Bosch voorkomt. In zijn schilderijen die religieuze en bijbelse scènes afbeelden gebeurt dit vaak in de vorm van bijfiguren en in kleine narratieven in de achtergrond. In de *Hooiwagen* staat de mens zelf centraal, in het hier en nu, maar wel in een religieuze context. Evenals in de *Tuin der Lusten* wordt het hoofdonderwerp immers nadrukkelijk geflankeerd door de scènes van de Scheping en de Hel.¹³¹

In zijn verhandeling over El Escorial en de werken van Bosch (1605) gaat Fray José de Sigüenza ook in op de *Hooiwagen*.¹³² Hij benadrukt zowel de wereldse als de religieuze aspecten van het werk, maar schaaft de *Hooiwagen*, evenals de *Tuin der Lusten*, onder de werken van Bosch met een *Macarronica* karakter. Hiermee verwijst hij naar de stijl van een (niet bij naam genoemde) Latijnse dichter die scherpzinnige observaties in een lachwekkende vorm nastreefde. Tegelijkertijd verklaart Fray José de betekenis van deze *macarronicos* van Bosch vanuit een strikt religieuze moraal. Het was dan ook José de Sigüenza die het bijbelse motto *omnis caro foenum* (‘Alle vlees is hooi’) verbond aan voorstelling op de triptiek.¹³³ Daarnaast werd ook het humanistische perspectief van de *Hooiwagen* al in de tweede helft van de zestiende eeuw herkend en beschreven. De historicus Ambrosio de Morales, bijvoorbeeld, trekt een parallel tussen een schilderij uit de Griekse Oudheid (beschreven in *Het tablet van Cebes*) en het werk van Bosch.¹³⁴ Ambrosio stelt dat beide werken een scherpe en geleerde weergave zijn, een allegorie van het menselijk leven met alle verleidingen en dilemma's. Het humanistische karakter van zijn beschouwing betreft zowel de inhoud als de vergelijking zelf: deze wordt gemaakt tussen een klassiek Grieks werk en een eigentijds Nederlands schilderij. Ambrosio de Morales kende de *Hooiwagen* van Bosch vermoedelijk goed: hij was bevriend met Felipe de Guevara en de leraar van diens zoon Diego.

De *Hooiwagen* is een gelaagd werk dat elementen bevat van de diverse levensbeschouwingen en filosofieën die aan het eind van de vijftiende en het begin van de zestiende eeuw hun invloed uitoefenden. Welke benadering overheerste en de precieze invulling van de betekenis was (en is) afhankelijk van het perspectief van de toeschouwer. De opdrachtgevers van de *Hooiwagen* en vergelijkbare werken moeten goed onderlegde en erudiete personen zijn geweest. Zij waren op de hoogte van theologische interpretaties en literaire en artistieke ontwikkelingen. Bovendien hadden zij de wens, de middelen en positie om dit ideeëngoed visueel vorm te laten geven. In Jheronimus Bosch vonden zij een kunstenaar-inventor die daartoe in staat was en die





86 Jheronimus Bosch, *Hooivagen*, gesloten en open, 1510-1516, olieverf op eiken paneel, linkerluik 136,1 x 47,7 cm, middenpaneel 133 x 100 cm, rechterluik 136,1 x 47,6 cm, Madrid: Museo Nacional del Prado, inv. nr. P2052.

daar een beeldtaal voor had of gaandeweg daarvoor ontwikkelde. Deze onderzoekende instelling omvatte nieuwe onderwerpen maar ook nieuwe benaderingen van bestaande beeldtradities, zoals al geconstateerd werd in het geval van de *Aanbidding door de koningen* (Madrid).

Twee exemplaren

Slechts één van de werken die Filips II uit de collectie van Felipe de Guevara kocht was geschilderd op paneel. Dit werk is omschreven als: “Een paneel van één vara en twee tercias hoog, met twee luiken, dat geheel geopend drie vara breed is, en dat de hooiwagen is van Geronimo Bosco, van zijn eigen hand.”¹³⁵ Er zijn twee triptieken bekend met het onderwerp van de *Hooiwagen* die zijn toegeschreven aan Bosch. Beide schilderijen zijn op paneel geschilderd en gesigneerd. De twee werken hebben een lange Spaanse herkomstgeschiedenis en maken deel uit van de koninklijke collectie. Het ene drieluik bevindt zich in het Museo del Prado, het andere in het Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.¹³⁶ Dat een van beide een kopie is was al lang bekend, maar er is jarenlang gediscussieerd over welke triptiek de principaal en van de hand van Jheronimus Bosch is. Tegenwoordig is men het erover eens dat het exemplaar in het Prado als eerste geschilderd werd en dat het werk in El Escorial een kopie is. Technisch onderzoek heeft aangetoond dat het exemplaar in het Prado alle kenmerken van een principaal van Bosch bevat. De triptiek in El Escorial wijkt daarentegen af van het oeuvre van Bosch qua materiaalgebruik, lijsttype, ondertekening, schildertechniek en -stijl. Het werk vertoont bovendien geen sporen van een creatief proces.¹³⁷ Deze versie benadert wel heel dicht het schilderij in het Prado, onder andere in kleurgebruik. Het werk in El Escorial werd daarom zo goed als zeker naar de principaal geschilderd, of eventueel naar een zeer gedetailleerde andere (verloren) kopie daarvan.¹³⁸ Het drieluik in het Prado wordt door het BRCP gedateerd tussen 1510-1516, het Prado hanteert met een datum van 1512-1515 een wat smallere marge. Over de datering van het werk in El Escorial lopen de meningen verder uiteen. Silva Maroto stelt dat de kopie direct na de productie van de eerste triptiek werd vervaardigd terwijl het BRCP de datering schat op na 1525, gebaseerd op ondermeer de oorspronkelijke lijst.¹³⁹

Welke versie bezat Felipe de Guevara?

Er zijn meerdere pogingen ondernomen om te achterhalen welke van de twee versies van de *Hooiwagen* nu in het bezit van Diego en Felipe de Guevara was. Tot op heden lijkt iedere conclusie daarbij weerlegd te worden door het volgende onderzoek. De herkomstgeschiedenis van de beide werken biedt weinig aanknopingspun-

ten. In 1574 werd een versie van de *Hooiwagen* in de eerste *entrega* (schenking, overdracht) van Filips II naar het Monasterio de San Lorenzo de El Escorial overgebracht. In 1605 werd het, als gezegd, samen met andere werken van Jheronimus Bosch, beschreven door de bibliothecaris van El Escorial, Fray José de Sigüenza.¹⁴⁰ In 1636 bevond zich onder de werken van Bosch in het Alcázar in Madrid ook een versie van de *Hooiwagen* triptiek. In deze inventaris wordt tevens een aantal doekschilderingen genoemd waarvan de beschrijvingen heel dicht in de buurt komen van werken uit de collectie van De Guevara. Genoemd wordt onder andere het schilderij met de blinde mannen die elkaar leiden, gevolgd door een blinde vrouw.¹⁴¹ Het is daarom mogelijk dat de werken uit de collectie van Felipe de Guevara in eerste instantie bij elkaar bleven. De beide versies van de *Hooiwagen* worden nogmaals genoemd in inventarissen uit 1788 en 1800: de een bevond zich in de Casa de Campo en de ander in El Escorial.¹⁴² Aangenomen wordt dat de versie in El Escorial sinds 1574 ononderbroken deel heeft uitgemaakt van de collectie. De triptiek die in 1914 naar het Museo del Prado werd overbracht heeft een minder rustig verleden. Na het verblijf in het Alcázar (1636) en de Casa de Campo (1788) werd het drieluik ontmanteld tijdens de Spaanse onafhankelijkheidsoorlog (1808-1814). Het middenpaneel bevond zich in 1845 in de collectie van de Markies van Salamanca. Het werd in 1848 aangekocht door Isabella II van Spanje en bevond zich eerst in het koninklijk paleis in Aranjuez en later in El Escorial. Van het linkerpaneel is alleen bekend dat het zich vanaf 1839 in het Museo del Prado bevond, het rechterpaneel was in El Escorial. In 1914 werden op bevel van Koning Alfonso XIII alle delen herenigd en de triptiek werd in het Museo del Prado ondergebracht.¹⁴³

Volgens sommige auteurs toont de tekst van Ambrosio de Morales aan dat de *Hooiwagen* uit de collectie van Felipe de Guevara het werk in El Escorial is.¹⁴⁴ De reden voor deze aannahme is de melding van Ambrosio dat de *Hooiwagen* in het bezit was van de koning.¹⁴⁵ Deze regels werden gepubliceerd in 1586 maar Ambrosio schreef een groot gedeelte van de tekst al in de jaren veertig en mogelijk zelfs een decennium eerder.¹⁴⁶ Omdat Filips II de triptiek van Felipe de Guevara pas in 1570 kocht, zou hij al eerder een andere versie van de *Hooiwagen* hebben bezeten. Dit zou het exemplaar moeten zijn dat zich nu in het Museo del Prado bevindt. Filips II schafte vervolgens de triptiek van Felipe de Guevara aan om deze in 1574 naar El Escorial te verzenden.¹⁴⁷ Echter, Filips II volgde pas in 1556 zijn vader op als koning van Spanje. De formulering van Ambrosio “el Rey nuestro Señor” zou in dat geval betrekking moeten hebben op Karel V, wat de aanname over een eerder bezit van de *Hooiwagen* weinig aannemelijk maakt.

Bovendien heeft onder andere Abdón Salazar betoogd dat alleen de vertaling van de Griekse tekst eerder geschreven werd en dat Ambrosio de Morales het gedeelte over Bosch en de *Hooiwagen* toevoegde in 1586, ten tijde dat het werk gedrukt werd.¹⁴⁸ De triptiek van Felipe de Guevara was toen al geruime tijd in het bezit van Filips.

Het middenpaneel van de triptiek in El Escorial heeft geen geëngageerde lijst en dit is een belangrijke reden voor het BRCP om het werk na circa 1525 te dateren. Voor de luiken is overigens een gecombineerde vorm van een geëngageerde en een separate lijst gebruikt.¹⁴⁹ De lijst van het middenpaneel was in 2001 voor Garrido en Van Schoute de aanleiding om het werk nog later te dateren, omstreeks 1550. In de recente catalogus van het Museo del Prado is deze datum echter bijgesteld naar circa 1515. Dit laatste betekent dus dat de beide versies van de *Hooiwagen* kort na elkaar vervaardigd zouden zijn.¹⁵⁰ Mogelijk is deze herziening het resultaat van het Spaanse onderzoek dat in 2015-2016 op het werk werd uitgevoerd, maar de gegevens hiervan zijn nog niet gepubliceerd.

In zijn traktaat laat Felipe de Guevara zich kritisch uit over de kopieerpraktijken rondom het werk van Jheronimus Bosch. Dat betekent niet dat Felipe zelf alleen principalen aanschafte of dat de vermelding in de verkoopbrief ‘de Geronimo Bosco de su propia mano’ een garantie is voor authenticiteit. ‘De hand van de meester’ is in deze periode een fluide begrip, zeker in die gevallen waar het hoge kwaliteitsproducten uit werkplaatsen betrof. Bovendien is de beschrijving afkomstig uit een verkoopbrief. In het licht van de ongunstige voorwaarden van de overeenkomst was het wellicht opportuun om de aanwezigheid van de signatuur te benadrukken en gebruik te maken van alle financiële voordelen die daaruit voortvloeiden.

In de discussie over het eerste eigenaarschap stelt een aantal onderzoekers dat Felipe de Guevara de kopie bezat, omdat een *Hooiwagen* van Bosch wordt vermeld in de eerste *entrega* (1571-1574) en deze jaartallen zo dicht bij de aankoop van de triptiek door Filips II liggen.¹⁵¹ Het lijkt echter ook aannemelijk, zoals eerder gesteld, dat Diego de Guevara het werk aanschafte en dit naliet aan zijn zoon. Deze herkomst maakt de mogelijkheid dat Felipe de Guevara de triptiek bezat juist weer plausibel.¹⁵² In dat geval zou de triptiek die nu in El Escorial is daar niet ononderbroken geweest zijn. Met name de onvolledige kennis over de herkomst van de *Hooiwagen* in het Prado maakt het onmogelijk om een antwoord op de vraag over het eigenaarschap

te formuleren. Bovendien zijn door de nieuwe en uiteenlopende dateringen veel van de vroegere aannamen over wie de *Hooiwagen* verwierf, Felipe of Diego, niet meer van toepassing. Alle gegevens in beschouwing genomen, kan slechts worden geconcludeerd dat de informatie ontoereikend is om te kunnen bepalen welke *Hooiwagen* Felipe de Guevara bezat, terwijl meest waarschijnlijk is dat hij zijn exemplaar erfde van Diego.

Andere versies

Hooi was een veelvoorkomend symbool voor bezit, dwaasheid en vergankelijkheid in zowel de literatuur als in de folklore.¹⁵³ Er bestond echter geen beeldtraditie voor het thema en Jheronimus Bosch is de eerste kunstenaar die het visueel vormgaf.¹⁵⁴ Zijn interpretatie genoot al in het begin van de zestiende eeuw bekendheid en de contemporaine voorstellingen die we kennen van de *Hooiwagen* zijn dan ook navolgingen van zijn werk.

Naast de twee triptieken hier besproken zijn er meer versies van de *Hooiwagen* van Bosch gedocumenteerd. In verscheidene zestiende- en zeventiende-eeuwse Antwerpse inventarissen worden exemplaren van de *Hooiwagen* vermeld: in 1572 in het bezit van muntmeester en kunstverzamelaar Jean Noiret (“hoiweghen ob lynwaet metter temptatie van St. Anthonis”) en in 1614 van Filips van Valckenisse te Antwerpen (“een originael ende copie van hoiwagen”).¹⁵⁵ De bekendste melding over een versie van de *Hooiwagen* van Bosch is de zoekopdracht die Mencía de Mendoza, de weduwe van Hendrik III van Nassau, in november 1539 gaf aan haar agent Arnao de Plano. Mencía was toen al teruggekeerd naar Spanje, maar kocht met enige regelmaat nog kunstobjecten uit de Nederlanden. Arnao de Plano slaagde er blijkbaar niet in om een dergelijk werk te vinden want er komt geen *Hooiwagen* voor in de latere inventarissen van Mencía’s bezittingen.

Van de afbeelding van de *Landloper*, afgebeeld op de buitenzijden van de triptieken in Spanje, bestaat nog een derde exemplaar. Het schilderij bevindt zich in het Museum Boijmans Van Beuningen te Rotterdam. Dit eigenhandige werk van Bosch is eveneens geschilderd op twee panelen, die oorspronkelijk de luiken van een triptiek vormden. Na de ontmanteling daarvan werden de twee panelen samengevoegd.¹⁵⁶ Een vermoeden omtrent de afbeeldingen op de binnenzijden van de luiken bestond al sinds de jaren zestig. Men slaagde er in 2001 in om aan te tonen dat deze werden gevormd door de werken die zich nu in diverse musea bevinden: *Narrenschip* (Musée du Louvre, Parijs), *Gulzigheid en lust* (Yale University Art Gallery, New Haven) en *De Dood en de vrek* (National Gallery of Art, Washington).¹⁵⁷ Het

is niet bekend welk onderwerp de schildering op het centrale paneel voorstelde. Het is weinig aannemelijk dat het middenpaneel van deze triptiek een versie van de *Hooiwagen* weergaf.¹⁵⁸ Een argument daarvoor is dat de thema's van onnozelheid, hebzucht en gulzigheid al nadrukkelijk aanwezig zijn op de luiken. Het ligt daarom meer voor de hand dat het centrale werk een verbindend onderwerp zou hebben. Te denken valt dan aan een exemplum, een heilige of Christus, dan wel een vooruitblik op de prijs die betaald moest worden voor een zonde als gulzigheid, zoals een Laatste Oordeel.¹⁵⁹

Het beeld van Bosch' *Hooiwagen* werd tevens bewerkt als ontwerp voor wandtapijten. Een van deze tapijten is bewaard gebleven en maakt deel uit van de serie die bekend staat als de *Sueños o fantasías de El Bosco*.¹⁶⁰ De tapijten bevinden zich tegenwoordig in het El Escorial. Naast de *Hooiwagen* bestaat de serie verder nog uit de *Tuin der Lusten*, de *Verzoeking van de Heilige Antonius*, en de *Heilige Martinus tussen de bedelaars*. De hooiwagen is hier afgebeeld in een wereldbol en de gebruikte symboliek is veel explicieter dan op de schilderijen. Zo zitten bovenop de hooiwagen demonen die hooi uitdelen en wordt hooi aanbeden als een relik. De veel minder subtiële invulling van het thema doet een latere datum vermoeden. Het is daarom onwaarschijnlijk dat het ontwerp op een andere door Bosch geschilderde versie van de *Hooiwagen* gebaseerd werd. De tapijten bevinden zich sinds de regering van Filips IV (1621-1665) in de Collection Real maar de herkomst is onbekend. Wel weten we dat zowel kardinaal Antoine Perrenot de Granvelle als Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, de hertog van Alba (1507-1582), tapijten naar schilderijen van Bosch bezaten. Het is een mogelijkheid dat de Madrileense tapijten afkomstig zijn uit het bezit van Granvelle, en dat zij via de collectie van Rudolf II in de Spaanse koninklijke collectie kwamen.¹⁶¹ De Franse koning François I bezat eenzelfde serie tapijten, aangevuld met een vijfde exemplaar dat de *Olifant* afbeeldde. Aangenomen wordt daarom dat de Spaanse reeks ook uit vijf tapijten bestond.¹⁶² De serie bevond zich in 1715 nog in Parijs, wat er daarna met de tapijten gebeurde is onbekend. Omdat er geen twijfel is over de relatie tussen tenminste drie van onderwerpen van de tapijtenserie en schilderijen van Jheronimus Bosch kunnen we er wellicht ook van uitgaan dat zowel de *Heilige Martinus tussen de bedelaars* als de *Olifant* gebaseerd waren op nu verloren werken van Bosch.¹⁶³ Een indicatie van hoe de *Olifant* eruit moet hebben gezien wordt gegeven door de gravure van Alart Duhamel en een zestiende-eeuwse schildering op doek.¹⁶⁴

De opdrachtgever

Het is uitgesloten dat Felipe de Guevara de opdrachtgever was van het eigenhandige werk van Bosch en het is evenmin aannemelijk dat hij de kopie bestelde. De herkomst van het werk is Nederlands en dit betekent dat Felipe het voor 1535 of tijdens zijn korte bezoek in 1540 besteld zou moeten hebben. Daarna verbleef hij immers in Spanje. Dat een dergelijk kostbaar werk op de kunstmarkt in Spanje verkrijgbaar was is hoogst onwaarschijnlijk. Zelfs de agent van de zeer rijke kunstliefhebster Mencía de Mendoza slaagde er niet in om in 1539 in de Nederlanden een versie van de *Hooiwagen* te vinden. Felipe de Guevara was vermogend, maar niet zodanig dat hij agenten in schakelde voor zijn kunstaankopen. Zijn relaas over hoe hij de juiste winkels kende in Antwerpen voor de aankoop van doekschilderingen toont aan dat hij persoonlijk en direct betrokken was bij kunstaankopen. Dit maakt het wel een reële mogelijkheid dat hij (deel van) de doekschilderingen in zijn collectie persoonlijk verwierf.

De manier waarop Felipe zijn gedachten over Jheronimus Bosch verwoordt wijst op een grondige en directe kennis van het werk van de schilder. De diepe interesse van Felipe voor Bosch werd waarschijnlijk versterkt door zijn Nederlandse afkomst. Ook de verbinding die zijn vader Diego met de kunstenaar had, direct dan wel indirect, zal mee hebben gespeeld. Er is wel gesuggereerd dat de *Hooiwagen* al kort na de dood van Diego de Guevara verkocht zou zijn, om bijvoorbeeld schulden te voldoen.¹⁶⁵ Ook al kan een dergelijke transactie niet uitgesloten worden, waarschijnlijk is het niet. Weliswaar verkocht Pedro de Guevara delen van de inboedel van zijn halfbroer, maar daarbij moet niet vergeten worden dat deze handel op dat moment niet legitiem was. Het conflict rondom de erfenis was immers nog gaande. Aangezien hij enige tijd later Felipe de Guevara moest compenseren voor de verkochte goederen is er ook geen reden om aan te nemen dat Pedro verantwoordelijk was voor de afbetaling van eventuele schulden van Diego. Bovendien zou de verkoop van een kostbaar en waarschijnlijk befaamd triptiek de nodige aandacht hebben getrokken: van Felipe de Guevara, maar ook die van de executeurs. We kunnen ervan uitgaan dat tenminste een van hen, de humanist Gilles van Busleyden, de *Hooiwagen* gekend zal hebben. De executeurs zouden zeker bezwaar hebben gemaakt tegen de verkoop van dergelijke kostbare goederen voordat de erfeniskwestie was afgehandeld.

Zoals beschreven was de verbeelding van het onderwerp van de *Hooiwagen* door Jheronimus Bosch gekend en gewild. Kopieën en versies ervan bevonden zich in exclusieve collecties

en werden uitgevoerd in alle soorten materiaal: van doekschilderingen tot aan wandtapijten. Daarnaast suggereren de aard van de *Hooiwagen* en de inhoudelijke overeenkomsten met de *Tuin der Lusten* dat de opdrachtgevers van beide triptieken in dezelfde omgeving verkeerden. Het lijkt dan ook mogelijk dat Diego de Guevara de *Hooiwagen* bestelde, die daarna in het bezit van zijn zoon kwam.¹⁶⁶ Of het hier om het werk in het Museo del Prado gaat dan wel om de kopie in El Escorial is niet met zekerheid te zeggen. De principaal lijkt het meest aannemelijk, mede omdat de jongste datering van de triptiek in El Escorial, door het BRCP geschat op 1525, Diego (†1520) als eigenaar uitsluit. Er is echter

slechts een bijstelling van enkele jaren nodig om Diego de Guevara ook als opdrachtgever van de *Hooiwagen* in El Escorial in beeld te brengen. Dat Diego een versie uit de werkplaats of van een navolger bezeten zou hebben is overigens niet ondenkbaar. Aan de uitvoering door Bosch zelf werd in deze periode zeker al waarde gehecht, maar eigenhandigheid werd ook ruim gedefinieerd. Dit gezegd hebbende: Diego de Guevara was in de gelegenheid en had de contacten om een opdracht aan Bosch te geven. Het thema van de *Hooiwagen* zal Diego de Guevara hoe dan ook bijzonder hebben aangesproken: gedurende zijn hele carrière kwam hij in aanraking met ambitie, hebzucht en opportunisme.



- 1 Archivo Historico de Protocolos, Madrid: Protocolo de Cristóbal Riaño, tomo 165, fol. 102r.
- 2 Zie onder andere: Steppe 1967, p. 39 noot 82; Höflechner 1972, pp. 49, 50.
- 3 Redondo 1976, p. 354 en Vosters 1987, p. 41. Redondo en Vosters veronderstellen dat deze Pedro de Guevara waarschijnlijk de zoon was van Mencia de Guevara. Mencia was een kleindochter van Juan Beltran, een bastaard van Beltran de Guevara († 1441), grootvader van Ladrón de Guevara II en Don Diego de Guevara.
- 4 Zie onder andere: Vázquez Dueñas 2016, p. 13.
- 5 Een schrijven van Maximiliaan, gedateerd 13 januari 1512, noemt niet de naam van het meisje maar wel haar leeftijd: ze was toen 13 of 14 jaar oud. Margarita huwde met Guillaume des Barres, de secretaris van Margaretha van Oostenrijk. Le Glay 1839, II, pp. 81, 82; Redondo 1976, p. 84, 85 noot 264; Fagel 1996, p. 236 noot 207; Cools 2001, p. 226; Renson 2003, pp. 65, 66. Fagel, Cools en Renson beschrijven Margarita foutief als de dochter van Ladrón I.
- 6 Renson 2003, pp. 66, 67; Vázquez Dueñas 2016, p. 40.
- 7 Illuminare-Archief Steppe, aantekeningen Margarita de Guevara, AS 34.13.
- 8 Redondo 1976, p. 34.
- 9 Zurita 1610, fol. 10v; Höflechner 1972, pp. 50, 424.
- 10 Redondo 1976, p. 85 noot 264.
- 11 Vázquez Dueñas 2016, p. 29.

- 12 De Lusy 1505-1536 (Louant 1969), p. 160, nr. 378; "Ledit don Diego est de nassion d'Espaignie, mais illa esté de tout jeunesse norry en court de par dessa (...)". [De genoemde don Diego is uit de Spaanse natie, maar is zijn hele jeugd opgevoed aan het hof alhier].
- 13 Fotokopieën van delen van het manuscript van De Garibay bevinden zich in het Illuminare-Archief Steppe, AS 34.15; zie ook De Guerra 1911, pp. 256-263; Steppe 1982, pp. 212-216; Campbell 2000, p. 193 noot 130. Campbell verwijst niet naar De Garibay maar naar een niet-gespecificeerde archivale bron; Vázquez Dueñas 2016, pp. 29, 30.
- 14 Fruin, 1911, n° 872: "1492 Maart 30. Maximiliaen, Roomsche koning, en Philips, aartshertog van Oostenrijk, geven aan Symon Jans zoon Vacht commissie als baljuw van de wateren t'Arnemuyden, en zulks in plaats van don Diego de Guencaa, die dat ambt heeft nedergelegd."
- 15 Fagel 1996, pp. 116, 164.
- 16 Höfler 1883, p. 54: "Y que habiendo servido D. Diego Guavara personal duedo de su casa mas de 40 annos à la casa de Borgoña perdiedo la vida en su servicio en tierra estrañas y dejando hijos y hermano. Suplicaba que se les quiesie en posesion de la hacienda que aquel dejó y que algunos les querian quitar" ["En dat don Diego Guavara die persoonlijk meer dan 40 jaar uw huis heeft gediend zijn leven heeft verloren op vreemd gebied en achterliet kinderen en broer. Hij vroeg of ze

- in het bezit mogen blijven van het landgoed dat hij achterliet en waarvan sommigen willen dat ze het verlaten."]. De laatste opmerking heeft naar alle waarschijnlijkheid betrekking op de heerlijkheid Jonvelle, waarvan het bezit door de familie De Guevara werd aangevochten door de heer van Trémoille. Zie Redondo 1976, p. 112 noot 107.
- 17 Redondo 1976, p. 84 noot 256.
- 18 Paravicini 1991, p. 72.
- 19 De Baeza 1956, p. 361: 1497, "Por otra çedula de la Reyna, fecha a 20-VI del dicho año, a Don Diego de Guevara este presente año, 200 ducados de oro, de que su Alteza le fiso merçed para ayudar de su sotenimiento, que son 75.000 mrs." [Bij kennisgeving van de koningin, gedateerd op 20 juli van het genoemde jaar, aan Don Diego de Guevara dit jaar, 200 gouden dukaten, die Hare Hoogheid aan hem toegekend voor bieden van zijn steun, ten waarde van 75.000 maravedís.]
- 20 Gutierre Gómez de Fuensalida was tussen (1496-1509) ambassadeur van Los Reyes Católicos in de Nederlanden, Duitsland en Engeland. Na afloop van een overleg met Filips de Schone schreef hij aan Fernando van Aragon: "(...) yo entiendo de enmendar lo de hasta aquí y comunicarles todas mis cosas como es razón. No estava a esto ninguno syno solo don Diego de Guevara, que le llamo para que le declarase lo quel no entendiese." [Ik begrijp dat ik hier zaken moet aanpassen en moet overbrengen zoals het hoort. Daar zou niets van terecht zijn gekomen zonder

- Don Diego de Guevara, die werd opgeroepen om hem te verklaren wat hij niet begreep.] Duque de Berwick y de Alba 1907, p. 143.
- 21 Zurita 1610, fol. 34r.
 - 22 BHIC, ILVB, Rekeningen 1498-1499, inv. nr. 123, fol. 176v: "Daudego de Grevera int hoff ende is Wals" (intredegeld) en inv. nr. 123, fol. 186r: "Dondego de Grevera int hoff van Brabant" (doodschuld).
 - 23 Van Dijck 1973, pp. 96-102.
 - 24 Fagel 1996, p. 286 noot 19, p. 326 noot 206; Reynebeau 1999, pp. 251, 261; BHIC, ILVB, Rekeningen 1498-1499, inv. nr. 123, fol. 177v: "Johannes Veles ende is wals" (intredegeld) en inv. nr. fol. 186v: "Johannes Velez Digne Vare Esvuer int hoff" (doodschuld). Juan Velez diende Johanna tot zeker eind 1501 als ecuyer tranchant.
 - 25 Speakman Sutch en Van Bruaene 2010, pp. 252-278.
 - 26 Speakman Sutch 2015, pp. 40-44. In het Liber authenticus, de ledenregistrer en het wapenboek van de Broederschap van Onze Lieve Vrouw van de Zeven Weeën, is het wapenschild van Diego de Guevara afgebeeld op fol. 118v. Geregistreerd staan mede beeldsnijder Jan Borremans, kroniekschrijver Olivier de La Marche en leden van de families De Croÿ, De Berghes, Clymes-Berghes, De Lalaing en Van Egmont.
 - 27 Gachard 1876, II, p. 189; tijdens het banket dat op 7 juli 1502 ter ere van Fernando en Isabella gegeven werd bediende Diego de Guevara koningin Johanna, terwijl De Veyré de functie van haar panetier, broodmeester, had. De Baeza 1956, pp. 567, 593; Redondo 1976 p. 85 noot 272: Op 5 december 1502 verordonneerden Filips en Johanna een betaling aan Diego de Guevara van 400.000 maravédís. Het rekeningenboek van Isabella la Católica laat betalingen van steeds 200 gouden dukaten (75.000 maravédís) zien aan Diego de Guevara op 7 september 1502, 20 juli 1503 en 13 juli 1504. Ook op 13 juli 1504 kent ze aan hem een jaarlijkse toelage van 200 gouden dukaten toe. Redondo meldt nog een betaling van 800 gouden dukaten op 10 juni 1504. Aan Pedro de Guevara werd op 25 februari 1503 een jaarlijkse betaling van 50.000 maravédís toegekend.
 - 28 Duque de Berwick y de Alba 1907, pp. 330, 340.
 - 29 Gachard 1876, II, pp. 510-523 en 533-543.
 - 30 Zie onder andere Duque de Berwick y de Alba 1907, p. 340: brief van Fuensalida aan Fernando, 26 maart 1505.
 - 31 Vandenbroeck en Zalama 2006, p. 294; Vázquez Dueñas 2010, p. 376.
 - 32 Redondo 1976, pp. 88-89.
 - 33 Gachard 1876, II, p. 453.
 - 34 Gachard 1876, II, pp. 510-523 en 533-543; Redondo 1976, pp. 89, 90.
 - 35 Redondo 1976, pp. 90, 91.
 - 36 Steppe 1982, pp. 210, 211.
 - 37 De Zurita, 1610 zoals geciteerd in Vázquez Dueñas 2016, p. 37; Fagel 1996, p. 327.
 - 38 Bergenroth 1862, I, pp. 425, 426; Cools 2001, p. 225; Martínez Millán 2000, p. 195; Vázquez Dueñas 2016, pp. 38, 39.
 - 39 Redondo 1976, p. 109; Martínez Millán 2000, p. 195; Vázquez Dueñas 2016, pp. 39-41.
 - 40 Michel Sittow, *Portret van Diego de Guevara* (?), ca. 1515-1518, olieverf op eiken paneel, 33,6 x 23,7 cm, Washington: National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, inv. nr. 1937.1.46.
 - 41 Hetzelfde insigne is afgebeeld op het aan Jan Cornelisz. Vermeyen toegeschreven werk *Portret van een ridder*, 1531, olieverf op eiken paneel, 55,9 x 47,6 cm, Williamstown: Clark Art Institute, Gift of Asbjorn R. Lunde, inv. nr. 1982.128. De geportretteerde is lang geïdentificeerd geweest als Felipe de Guevara, maar recentelijk is aangetoond dat dit niet geval is. Van Wamel 2020.
 - 42 Gachard 1881, III, pp. 121, 122; Redondo 1976, p. 112; Vázquez Dueñas 2016, pp. 40, 41.
 - 43 Martínez Millán 2000, p. 195.
 - 44 Lusy 1505-1536 (Louant 1969), p. 172, nr. 416: "le seigneur don Diego de Guevara (...) morut a Bruselles et a esté mis en terre manifique-ment a Notre Dame du Sablon, au cueur, devant le grant autel ou illia une tombe de cuivre doré eslevee a plusieurs personnages autour d'icelle, fort manifique, qu'an ores seroit pour ung prince."
 - 45 Vázquez Dueñas 2005, p. 481. Zowel Jacquemine als Felipe droegen de naam De Guevara.
 - 46 Fagel 1996, p. 236 noot 207; Cools 2001, p. 225; Illuminare-Archief Steppe, aantekeningen testament Diego de Guevara, AS 34.14.
 - 47 Vázquez Dueñas 2008, p. 98; Illuminare-Archief Steppe, aantekeningen testament Diego de Guevara, AS 34.14.
 - 48 Met veel dank aan John Hand (National Gallery of Art, Washington) voor toezend van de scans van de brief van Steppe.
 - 49 Steppe 1982, pp. 214-215 noot 7.
 - 50 Illuminare-Archief Jan Karel Steppe, aantekeningen testament Diego de Guevara, AS 34.14; Vázquez Dueñas 2019. Het originele document bevindt zich in het Archivo General de Simancas, Casas y Sitios Reales, leg. 132, fol. 43.
 - 51 De hooggeplaatste Alonso Téllez Girón, Marqués de Villena (†1527), was getrouwd met Diego's zus Marina de Guevara. Hij was ridder in de Orde van Santiago en de Orde van Calatrava en maakte deel uit van de raad van Karel V.
 - 52 Vázquez Dueñas 2016, p. 42.
 - 53 Collantes Terán 2000, p. 56; Vázquez Dueñas 2008, pp. 97, 98.
 - 54 Vázquez Dueñas 2019, p. 19.
 - 55 Allende-Salazar 1925, p. 189; Vázquez Dueñas 2008, p. 98.
 - 56 Vázquez Dueñas 2019, p. 17.
 - 57 Cean Bermúdez 1800, p. 239; Vázquez Dueñas 2008, p. 99; Vázquez Dueñas 2016, p. 42.
 - 58 Keblusek 2011, pp. 15, 16.
 - 59 Keblusek 2011, pp. 20-22.
 - 60 Jan van Eyck, *Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw*, 1434, olieverf op eiken paneel, 81,8 x 59,7 cm, Londen: National Gallery, inv. nr. NG 186; Eichberger 2010, p. 2391, inventaris 1516, fol.1: "Vng grant tableau qu'on appelle Hernoul le Sin avec sa femme dedens une chamber qui fut donne a madame par don Diego, les armes duquel son ten la couerte du dit tableau. Fait de paindre Johannes" en p. 2484, inventaris 1524, p. 29: "Item vng aultre tableau, fort exquis, qui serlot a deux fuillez, ou jl y a painct vng homme et vne femme estans deboulz, touchant la main l'ung de l'autre, fait a la main de Johannes, les armes et diuise de feu don Dieghe esdits deuz fuillez, nomme le personnaige Arnoul Fin."; Allende-Salazar 1925, p. 191 noot 6. Volgens Allende-Salazar gingen deze luiken verloren bij de brand in het Alcázar in 1734.
 - 61 Campbell 2000, p. 198; Ridderbos 2005, pp. 61-63; Vázquez Dueñas 2016, p. 51.
 - 62 Speakman Sutch 2015, pp. 40-44; Vázquez Dueñas 2016, p. 53; Illuminare-Archief Steppe, aantekeningen testament Diego de Guevara, AS 36.11.
 - 63 Campbell 2000, pp. 202, 204 noot 3. Zoals geciteerd door Campbell: "il a nécessité d'y mettre une serrure pour le fermer; ce que Madame a ordonné faire".
 - 64 Le Glay 1839, p. 480; Eichberger 2010, p. 2391, fol. 1v: "Vng moien tableau de la face d'une Portugaloise que madame a eu de don Diego, fait de la main de Johannes et est fait sans huelle, et sur toile sans couerte ne feuillet." Volgens De Laborde is dit het werk dat in 1524 vermeld werd als: "Item vng aultre tableau de une jeusne dame, accostree a la mode de Portugal, son habit rrouge four de martre, tenant en sa main dextre vng rroler avec vng petit sainct Nocolas en hault, nomme la belle portugaloise. (...)." Dit kan betwijfeld worden vanwege de sterk afwijkende beschrijving van de voorstelling. De Laborde 1850, p. 57; Eichberger 2010, p. 2484.
 - 65 Wolfthal 1989, pp. 14-19.
 - 66 De Guevara 1560 (Ponz 1788), p. 181: "(...) dos retratos de Don Diego de Guevara, mi Padre, la una de mano de Rugier, y la otra de Michel, discípulo de dicho Rugier. La de Rugier debe haber cerca de sus noventa años que está hecha, y la de Michel mas de sesenta (...)"
 - 67 De Guevara 1560 (Ponz 1788), p. 181; Vázquez Dueñas 2016, p. 251 noot 407.
 - 68 Hand en Wolff 1986, pp. 230, 232; Hand, Metzger en Spronk 2006, pp. 229-235.
 - 69 Sant Cugat del Vallès, ANC, Archivo de Palau, Marquesado del Zenete, Inventaris 1548, le-gajo 122, fol. 29r: "Itten, un retablico pequenyo de dos tablas: en la una tabla es una pintura de Nuestra Señora con su hijo en brassos y en la otra Don Diego de Guevara con una ropa enforrada en lobos seruales. Tiene la pintura todo a la redonda una orla de oro. Tiene de alto la pintura media vara y de ancho tiene las dos tres varas y medio." Transcriptie 1554 zoals vermeld in Vázquez Dueñas 2016, p. 56; "Item un retaule ab dos portes, en la una porta esta pintada la verge Maria ab son fill en los brasos y en laltra esta pintada don Diego de Guevara ab una roba forrada de pells".
 - 70 zie bijvoorbeeld Sterk 1980, pp. 283, 284 noot 10 en Borchert 2006, p. 188.

- 71 De Guevara 1560 (Ponz 1788), pp. 180, 181: "(...) las quales si las juzgaredes por lo pintado, jurareis no haber un día que se acabaron (...)."
- 72 Unverfehrt 1980, pp. 67, 68.
- 73 Eichberger 2010, p. 2353.
- 74 Catalogue Raisonné 2016, p. 353.
- 75 Belozerskaya 2006, pp. 61, 69, 70; Borchert 2006, pp. 177, 178.
- 76 Steppe 1969, p. 469. Een van de belangrijkste verrichtingen van Gilles was de voortzetting van het levenswerk van zijn broer Hiëronymus (†1517) en samen met zijn vriend Desiderius Erasmus richtte hij het Collegium Trilingue in Leuven op.
- 77 Mattaeus 1698, pp. 213, 214; Sterk 1980, pp. 224, 226, 281 noot 9, 283 noot 10, 284 noot 12.
- 78 Zie onder andere: Woodall 1997, p. 421; Van der Stighelen 2008, pp. 56-59; Fletcher 2008, p. 77.
- 79 Villalobos 1886, pp. 31, 45-48: brief van Villalobos aan don Diego de Guevara, 7 juni 1520. Fabié, de samensteller van de bundel, verwacht in zijn inleiding (p. 31) Diego de Guevara met een familielid met dezelfde naam.
- 80 Fagel 1996, p. 371 noot 412.
- 81 Cools 2001, p. 225; Hicks 2011, p. 48 (zonder bronvermelding). Het verslag van het overleg vermeldt inderdaad: "The answer to the ambassador from Flanders consisted only in evasive assurances of friendship." Bergenroth 1862, p. 430.
- 82 Zie Vázquez Dueñas 2016 voor een recente studie van de *Comentario de la pintura y pintores antiguos*.
- 83 Allende-Salazar 1925, p. 189: "bolsas et agujetas" [tassen en veters].
- 84 Zoals ondermeer Vázquez Dueñas observeert, laat bijvoorbeeld het niveau van het Latijn van Felipe de Guevara zien dat hij niet academisch geschoold was. Vázquez Dueñas 2016, p. 92.
- 85 Een fotokopie van het testament uit 1552 bevindt zich in het Illuminare-Archief Steppe, aantekeningen Felipe de Guevara, AS 34.14. De verwijzing naar Jacquemine bevindt zich op fol. 65ov (nummering Steppe); Vázquez Dueñas 2005, pp. 469, 481. Volgens Vázquez Dueñas zijn er slechts minimale verschillen tussen de drie testamenten.
- 86 Horn 1989, p. 11; Vázquez Dueñas 2016, pp. 9, 43. Volgens Van Horn diende Felipe de Guevara Margaretha van Oostenrijk in Mechelen en daarna Maria van Hongarije in Brussel, maar dit kan niet bevestigd worden.
- 87 De Guevara 1560 (Ponz 1788), pp. 102, 103.
- 88 Voor een uitgebreide beschrijving van de beschuldiging van Beatriz de Haro door de Inquisitie van Toledo, zie Vázquez Dueñas 2008, pp. 107-109.
- 89 Serrano Cueto 2005, pp. 259, 260; Vázquez Dueñas 2016, pp. 48-49. Pedro en Fernando waren militairen en sneuvelen op de slagvelden van respectievelijk de zuidelijke Nederlanden en Noord-Afrika. Vervolgens waren er Juan (1544, als kind gestorven), Ladrón, Luisa, María (1547) en Juana (1553, jong gestorven).
- Luisa en Mariá waren beide kloosterling.
- 90 Collantes Terán 2000, p. 58; Vázquez Dueñas 2016, p. 44.
- 91 De Guevara 1560 (Ponz 1788), p. 1.
- 92 Collantes Terán 2000, pp. 55-57.
- 93 Collantes Terán 2000, pp. 56, 59, 70; Serrano Cueto 2005, pp. 259-260; Vázquez 2008, p. 96.
- 94 Felipe de Guevara, *Veterum Numismatum Interpretatio y De antiquis Romanorum Numis*; Vázquez Dueñas 2008, p. 105; Vázquez Dueñas 2016, pp. 18, 102.
- 95 Collantes Terán 2000, p. 67; García Pérez 2009, pp. 646, 647.
- 96 De Guevara 1560 (Ponz 1788), pp. 4, 5.
- 97 Het originele manuscript is verloren gegaan, maar het afschrift waarop Ponz zijn publicatie baseerde bevindt zich sinds 2006 in de bibliotheek van het Museo del Prado.
- 98 De Guevara 1560 (Ponz 1788), pp. 13-15.
- 99 De Guevara 1560 (Ponz 1788), p. 42: "Esto que Hyerónimo Bosco hizo con prudencia y decoro, han hecho y hacen otros sin discreción y juicio ninguno; porque habiendo visto en Flandes quan accepto fuese aquel género de pintura de Hyerónimo Bosco, acordaron de imitarle, pintando monstruos y desvariadas imaginaciones, dándose á entender que en esto solo consistia la imitación de Bosco."
- 100 De Guevara 1560 (Ponz 1788), pp. 41, 42.
- 101 Gonzalo Carbó 1987, p. 96.
- 102 De Guevara 1560 (Ponz 1788), p. 5.
- 103 De Sigüenza 1605, p. 837.
- 104 Van Heesch 2019 (Simiolus), pp. 5, 6; Van Heesch 2019, pp. 207, 208. Van Heesch suggereert dat de opmerking van Granvelle mogelijk gemotiveerd was door zijn onwil om zijn tapijten te laten kopiëren.
- 105 Henriques 1898, pp. 82, 116.
- 106 Henning 1960, p. 467.
- 107 Bourdieu 1979, pp. 274-275, 278.
- 108 De Guevara 1560 (Ponz 1788), p. 43.
- 109 Escritura de Venta a Felipe II, Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Notaris Cristóbal Riaño, tomo 165, fol. 101r-108v; BoschDoc entry 29453.
- 110 Matilla Tascon 1988, p. 258; Vázquez Dueñas 2016, p. 58.
- 111 Escritura de Venta a Felipe II, Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Notaris Cristóbal Riaño, tomo 165, fol. 101v, 102r. De onderwerpen van de schilderijen op doek (lienzos) zonder de naam van de kunstenaar zijn: een God de Vader, een Jupiter, een martelaar, een Bacchus, een Venus, een copia cornu (Hoorn des Overvloeds), een Herakles, een werk met Pluto en Proserpina, een Neptunus, een portret van Filips als prins, een Triomf, een Offering, een portret van de keizerin van Agora. Er worden verder ook vijf kleine panelen "met verschillende figuren" vermeld.
- 112 De Guevara noemt Jan van Eyck, Rogier van der Weyden en Joachim Patinir als de grote meesters van het Noorden ("En Flandes Rugier y Joannes y Joaquin Patimier"). De Guevara 1560 (Ponz 1788), p. 3.
- 113 Vázquez Dueñas 2005, pp. 474, 475. De Guevara vertelt dat hij een zeer bijzonder werk heeft met de voorstelling van een schipbreuk. Hij vervolgt met een anekdote over hoe Joachim Patinir een dergelijke storm op zee ternauwernood overleefde en deze vervolgens afbeeldde op een schilderij.
- 114 Escritura de Venta a Felipe II, Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Notaris Cristóbal Riaño, tomo 165, fol. 101v, 102r. Zie ook: Matilla Tascon 1988, pp. 258-260; Vandenbroeck 2001 (Insights), p. 50; Vázquez Dueñas 2016, pp. 58, 59; Catalogue Raisonné 2016, p. 36: 1 vara = ca. 84 cm, 1 tercia = ca. 28 cm. "(...) Una tabla de vara y dos tercias de alto con dos puertas que abierto todo el tiene de ancho tres varas y es el carro de heno de gerónimo bosco de su propia mano. Lienços de Gerónimo Bosco (...) Otro lienço de tres varas de ancho y vara y tercia de alto que son dos ciegos que guia el uno al otro y detras una muger ciega (...) Otro lienço de dos varas de ancho y una de alto que es una danza a modo de Flandes (...) Otro lienço de bara y dos tercias de ancho y bara y tercia de alto que unos ciegos andan a caza de un puerco jabalí (...) Otro lienço de una bruja de vara y tercia (tachado: de largo) y una bara de alto (...) E otro lienço quadrado donde se cura de la locura, por guarnecer por que todos los demas estan guarnecidos. (...)".
- 115 Voor de gegevens van het *Modelblad met 'Heksen'* zie Bijlage I, nr. A22; Catalogue Raisonné 2016, pp. 510-511; Vázquez Dueñas 2016, p. 68.
- 116 Vandenbroeck 2001, p. 123. Vandenbroeck stelt dat de vrouwen ook vastenavondvierders kunnen voorstellen.
- 117 Catalogue Raisonné 2016, pp. 466-467.
- 118 Werkplaats of navolger Jheronimus Bosch, *Keisnijdning*, ca. 1500-1520, olieverf op eiken paneel, 48,8 x 34,6 cm, Madrid: Museo Nacional del Prado, inv. nr. P2056.
- 119 González Hernandez 2012, pp. 79-88; Catalogue Raisonné 2016, p. 467.
- 120 De Guevara 1560 (Ponz 1788), pp. 52, 53; Vázquez Dueñas 2016, p. 194.
- 121 Sánchez Cantón 1956-1959, II: p. 246, nrs. 4087, 4106, p. 249, nrs. 4111, 4113, 4114, 4116; Vandenbroeck 2001 (Insights), pp. 53-55; Vázquez Dueñas 2016, p. 58 noot 31; zie ook Van Heesch 2019, pp. 103-105.
- 122 Sánchez Cantón 1956-1959, II, p. 236, nr. 4015: "Un lienzo de mano de Hierónimo Bosco, maltratado, pintado al temple, en que ay un surujano que está curando a un hombre la cabeza, que tiene de alto bara y media y de ancho otro tanto, sin marco, tasado en ocho reales" [Een doek van de hand van Jheronimus Bosch, in slechte toestand, geschilderd met distemper [lijnverf], waarop een barbier-chirurg het hoofd van een man geneest, het is hoog anderhalve vara en even breed, zonder lijst geschat, op acht reales]; Vandenbroeck 2001 (Insights), p. 53 noot 27; Silva Maroto 2016, p. 68 noot 124, pp. 356, 359.
- 123 Sánchez Cantón 1956-1959, I, p. 23, nr. 46; Vázquez Dueñas 2016, p. 58 noot 31.

- 124 Le Glay 1839, p. 480: “Ung moien tableau de la face d’une Portugaloise que Madame a eu de don Diégo. Fait de la main de Johannes, et est fait sans huelle et sur toile sans convertre ne feullet.”; volgens De Laborde is dit het werk dat in 1524 vermeld werd als: “130. Ung aultre tableau de une jeusne dame, accoustrée à la mode de Portugal, son habit rouge fouré de martre, tenant en sa main dextre ung roler avec ung petit saint Nicolas en hault, nommée: la belle portugaloise. (...)”. Dit kan betwijfeld worden vanwege de sterk afwijkende beschrijving van de voorstelling. De Laborde 1850, p. 57.
- 125 BoschDoc entry 28907; NA, Grafelijkheidsrekenkamer 659B, fols. 8r en 26v. Fol. 8r: (...) Gelevert de schuldenaers als voeren: Een bort geschildert up doeck bij Jeronimus Bosch “(...)”; fol. 26v: “(...) Bevonden beneden in de nyen eedtcamer, uppert nyen werck: Gelevert: Een taeffereel van Lubbertas die men de keye snijt (...)”. Boschdoc: entry 28907; Scholten: Opmerkingen en verwijzingen; Sterk 1980, pp. 225 noot 4, p. 282, 248 noot 5, p. 309.
- 126 BoschDoc entry 28648: KU Leuven, Arenberg Fonds, Domeinarchief van het Hertogdom van Aarschot, 432, fols. 6v, 10v, 11r, 106v, 157r.
- 127 Zie onder andere: Vandenbroeck 2002, pp. 64-70, 98-104.
- 128 Grauls 1938, pp. 156-177; Grauls 1939-1940, pp. 139-160.
- 129 Zie onder andere Vandenbroeck 2002, pp. 140-145; Catalogue Raisonné 2016, p. 338.
- 130 Colenbrander 2014, p. 87. De auteur verwijst naar de teksten van Ambrosio de Morales en Fray De Sigüenza.
- 131 Vandenbroeck 2002, pp. 99-102; Jacobs 2012, pp. 189, 190; Catalogue Raisonné 2016, pp. 338-342.
- 132 De Sigüenza 1605, pp. 837, 839.
- 133 De Sigüenza 1605, p. 839: “Toda carne es heno, y toda su gloria como flor del campo”; Jesaja 40:6.
- 134 De Morales 1673, pp. 25-27. Ambrosio de Morales voegde een aantal pagina’s toe aan zijn vertaling van de Griekse tekst Het tablet van Cebes, uit de eerste of tweede eeuw. In deze aanvulling trekt Ambrosio een parallel tussen het schilderij dat Cebes zag in de tempel van Saturnus en de Hooiwagen van Bosch.
- 135 Archivo Historico de Protocolos, Madrid, Protocolo de Cristóbal Riaño, tomo 165, fol. 102r: “Una tabla de vara y dos tercias de alto, con dos puertas, que abierto todo el tiene de ancho tres varas y es el carro de heno de Geronimo Bosco de su propia mano”.
- 136 Voor de gegevens van de *Hooiwagen* zie Bijlage I, nr. A20; Navolger Jheronimus Bosch, *Hooiwagen*, na ca. 1525, olieverf op eiken paneel, linkerluik 143 × 52,8 cm, middenpaneel ca. 135 × 99 cm, rechterluik 142,8 × 52,7 cm, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial / Patrimonio Nacional, inv. nr. 10014740. De Bruyn 2001; Catalogue Raisonné 2016, pp. 336-355, nr. 20; Technical Studies 2016, pp. 296-313, nr. 20; Museo del Prado, Bosch Catalogus 2016, pp. 283-291, nr. 35.
- 137 Garrido en Van Schoute 2001, p. 156; Technical Studies 2016, pp. 432, 433; Catalogue Raisonné 2016, p. 336; Silva Maroto 2016, p. 283.
- 138 Technical Studies 2016, p. 433; Silva Maroto 2016, p. 39.
- 139 Catalogue Raisonné 2016, p. 58: Bosch schilderde op panelen met geëngageerde lijsten, ook wel omsluitende groeflijsten genoemd. Deze bestaan uit vier lijstdelen die de randen van het paneel aan zowel de voor- als de achterzijde volledig omsluiten. Dit is niet het geval bij het middenpaneel van het triptiek in El Escorial, die een lijsttype heeft dat pas rond ca. 1525 in gebruik kwam.
- 140 De Sigüenza 1605, p. 839.
- 141 Inventarios reales (v.2) Alcázar de Madrid (1636, 1666): De blinden nr. 2082, Hooiwagen nr. 2436, Museo del Prado: https://content3.cdnprado.net/doclinks/47/47b9/47b9d9ee-6a-80-46b0-b702-61d656adfbdc/sgpragen55v2_4b30ad17-be91-b7ec-c3d5-961f3132f8c9.pdf [geraadpleegd 29-06-2018]; Vandenbroeck 2001 (Insights), p. 58. Transcriptie van Vandenbroeck: “Otra pintura al temple de mano del d[ic]ho Gerónimo Bosq[ue] de un biejo ciego que le adiestra otro y otra ciega detrás asida de la capa”.
- 142 Ponz 1788, II, pp. 152, 153 nr. 67 (Escorial) en VI (Casa de Campo), pp. 157, 158; Ceán Bermúdez 1800, I, pp. 175, 176.
- 143 Catalogue Raisonné 2016, p. 336; Silva Maroto 2016, pp. 283, 291.
- 144 De Morales 1673, pp. 25-27; Vázquez Dueñas 2016, pp. 60, 61.
- 145 De Morales 1673, p. 25: “Tiene esta Tabla el Rey nuestro Señor, y fue el que la inventó y pintó Geronimo Bosco, pintor ingeniosissimo en Flandes.” [Dit paneel heeft de Koning onze Heer, en het was Geronimo Bosco die het uitvond en schilderde, ingenieuze schilder in Vlaanderen].
- 146 Checa Cremades 2016, p. 164.
- 147 AGP, Madrid, Patronato, El Escorial, Libros de entregas de Felipe II, Caja 82, Entrega primera, fol. 200; Unverfehrt 1980, p. 18; Checa Cremades 2013, pp. 36, 212, 213.
- 148 Salazar 1955, pp. 118, 136-138; Silva Maroto 2016, p. 290; Van Heesch 2019, p. 141.
- 149 Technical Studies 2016, p. 444; Catalogue Raisonné 2016, p. 58.
- 150 Garrido en Van Schoute 2001, p. 156; Silva Maroto 2016, p. 39.
- 151 Silva Maroto 2016, pp. 38, 289, 290; Checa Cremades 2016, p. 161; Catalogue Raisonné 2016, pp. 336, 353. Silva Maroto stelt (p. 38): “Although Felipe de Guevara believed that his triptych was an original, we now know that this was not the case. The triptych sold by his heirs to Philip II, who sent it to El Escorial in 1574, is a copy of the Prado original, of which the provenance is largely unknown”.
- 152 Vandenbroeck 2002, p. 328; Catalogue Raisonné 2016, pp. 336, 353.
- 153 Grauls 1398, pp. 156-177; Vandenbroeck 2002, pp. 99, 100.
- 154 Vandenbroeck 2002, p. 103: de auteur stelt dat er rond 1500 ook andere kunstenaars bezig waren met het vormgeven van dit thema, maar het is niet duidelijk naar welke personen of werken hij verwijst; Catalogue Raisonné 2016, p. 342.
- 155 Catalogue Raisonné 2016, p. 353.
- 156 Voor de gegevens van de *Landloper* (Rotterdam) zie Bijlage I, nr. A19; Catalogue Raisonné 2016, pp. 316-335, nr. 19; Lammertse en Rooda Boersma 2003, pp. 102-118.
- 157 Voor de gegevens van de *Landlopertriptiek* zie Bijlage I, nr. A19; Koldewij 2001, p. 217; Coelen en Lammertse 2015, pp. 60-62; Catalogue Raisonné 2016, pp. 316-355, nr. 19; Technical Studies 2016, pp. 264-295, nr. 19; Museo del Prado, Bosch Catalogus 2016, pp. 292-301, nrs. 36-39.
- 158 Zoals voorgesteld door Colenbrander 2014, p. 89. Hartau suggereerde in 2003 de mogelijkheid van een middenpaneel met de Bruiloft te Kana, Hartau 2003, pp. 33-38.
- 159 Catalogue Raisonné 2016, p. 318; Lammertse 2016, p. 300.
- 160 Vandenbroeck 2002, p. 328. Onbekende Brussels atelier, *Hooiwagen in een wereldbol*, 1550-1570, goud, zilver, zijde en wol, 298 x 373 cm, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional (serie 36), inv. nr. A 364-12297.
- 161 Steppe 1967, p. 28; Vandenbroeck 2011, pp. 199-204.
- 162 Van Dijk 2001, p. 95, 96; Vandenbroeck 2011, p. 151: De inventaris van de Franse collectie uit 1542 vermeldt: “Cinq pièces de tapicerie de divers histoires rehausee d’or d’argent et soye des devys de Hieronyme” waaronder “(...) 4. Une aultre pièce où est figuré une chartée de foing où gens de tous estatz vont pour en avoir, enchassé en ung tableau (...)”.
- 163 Vandenbroeck 2001 (Insights), p. 54: exemplaren op doek van zowel De olifant als De Heilige Martinus tussen de bedelaars komen voor in inventarissen van de residenties van Filips II. Deze worden echter omschreven als ‘schetsen’ en ‘ruw geschilderd’ en zijn daarom zonder twijfel kopieën. Zie ook Koldewij 2001, p. 116; Vandenbroeck 2002, p. 281.
- 164 Alart Duameel, naar Jheronimus Bosch, *Olifant*, kopergravure, circa 1478-1494, gravure, 20,4 x 33,5 cm, Wenen: Graphische Sammlung Albertina; Alart Duameel, naar Jheronimus Bosch (?) *Olifant*, kopergravure, 20,3 x 33,6 cm, Londen: British Museum, nr. 1845,0809.439; Navolger Jheronimus Bosch en/of Alart Duameel, *Krijgsolifant*, 1558, waterverf op doek, 153 x 233 cm, Corella: particuliere verzameling. Catalogue Raisonné 2016, p. 27; Museo del Prado, Bosch Catalogus 2016, pp. 178-179, nr.3.
- 165 Colenbrander 2014, p. 93 noot 35.
- 166 Zie ook Catalogue Raisonné 2016, p. 353.



9

Verloren gegane werken uit adellijke collecties

237

De kunsteigenaren die in dit hoofdstuk besproken worden bezaten kunstwerken die in de bronnen zijn omschreven als schilderijen van Jheronimus Bosch, maar die tegenwoordig onbekend zijn en naar alle waarschijnlijkheid verloren zijn gegaan. De onderwerpen van deze werken hebben een relatie met het kernoeuvre van Bosch; andere versies ervan zijn bijvoorbeeld wel bewaard gebleven. Anders dan bij de kunstliefhebbers uit de vorige hoofdstukken is er geen mogelijkheid dat de hier besproken eigenaren ook de opdrachtgevers waren van de werken. Mencía de Mendoza en Damião de Góis kwamen pas na het overlijden van Jheronimus Bosch naar de Nederlanden, al hadden ze mogelijk voor hun komst reeds kennis met het werk van Bosch gemaakt. Ook Margaretha van Oostenrijk was niet de opdrachtgever van het schilderij dat zij bezat van Bosch: zij kreeg het ten geschenke. In dit hoofdstuk spelen vrouwelijke eigenaren van kunst een grote rol. De liefde voor schilderijen en andere kunstvoorwerpen kwam bij hen voort uit een diepe persoonlijke interesse. Dit blijkt ondermeer uit de wijze waarop zij hun kunstvoorwerpen beheerden en tentoonstelden. De waardering voor de kunstwerken weerhield hen er geenszins van om deze tevens in te zetten als politiek instrument en ter profilering van hun macht.¹

9.1 Margaretha van Oostenrijk

In 1516 en in 1523-1524 liet Margaretha van Oostenrijk (1480-1530) de inventaris opmaken van haar collectie schilderijen in Mechelen. In tegenstelling tot de latere inventaris, worden in de posten van 1516 opvallend veel schilders bij (voor)naam genoemd. Dit is het gevolg van de actieve betrokkenheid van Margaretha bij

het opstellen van de inventaris in 1516. Ze hechtte veel belang aan het onderhoud en de registratie van haar collectie en stond bekend als een liefhebber met een verregaand inzicht en begrip van kunst.² De dochters van het huis van Habsburg waren niet de enige invloedrijke vrouwen met kennis van kunst en architectuur. Tijdens haar korte huwelijk met Juan van Aragon had Margaretha kennis gemaakt met de politieke positie en het uitgebreide kunstmecenaat van koningin Isabella van Castilië; deze zullen haar zeker tot voorbeeld gediend hebben.³ Al deze hooggeplaatste vrouwen wisten uit eerste hand hoe belangrijk kostbare objecten waren voor het vertoon van macht en voor het smeden van politieke coalities. In deze tijd werd de waardering van deze vrouwen zelf immers mede bepaald door hun inzetbaarheid op de huwelijksmarkt.

Margaretha gaf opdrachten aan haar hofschilders en aan andere kunstenaars, maar een substantieel deel van de kunstobjecten kwam in haar bezit door middel van erfenissen en schenkingen.⁴ Zo worden in de inventarissen de twee giften van Diego de Guevara aan Margaretha vermeld die reeds besproken zijn in hoofdstuk 8. Beide schilderijen waren van de hand van Jan van Eyck.⁵ Er wordt algemeen aangenomen dat de beschrijvingen uit 1516 en 1523-1524 betrekking hebben op het *Portret van Giovanni [di Nicolao?] Arnolfini en zijn vrouw*.⁶ Het andere werk, met een “Portugese schone”, is onbekend. Ook werk van Jheronimus Bosch kwam via een schenking in haar verzameling. De inventaris uit 1516 vermeldt een schilderij met het onderwerp van de heilige Antonius gemaakt door Jheronimus Bosch: “(...) Ung moyen tableau de Saint Anthoine qui n’a couuerte ne feullet, qui est fait de Iheronimus Bosch et a este donne a madame par Iherinne, femme de chambre de madame Lyoner. (...)”⁷ Het werk was op een zelfstandig paneel geschilderd; specifiek wordt vermeld dat het werk geen luiken had. Margaretha kreeg het werk van een zekere Jhorine. Van deze Jhorine weten we enkel dat zij de ‘femme de chambre’ was van Margaretha’s nichtje Eleonora van Oostenrijk

Jheronimus Bosch, *Kruisdraging*, detail, 1495-1505, olieverf op eiken paneel, 150 x 94 cm, San Lorenzo de El Escorial: Monasterio de San Lorenzo de Escorial/Patrimonio Nacional, inv. nr. 10014739.

(1498-1558), de oudste dochter van Filips de Schone.⁸ In de inventaris van 1523-1524 is het werk nogmaals genoemd, nu zonder vermelding van de schilder, maar wel met een uitgebreidere beschrijving van de voorstelling. Antonius draagt een boek en een bril in zijn hand en klemt een staf onder zijn armen. Op de achtergrond zijn bosjes met vreemde personages afgebeeld.⁹ De inventarissen laten een schilderijencollectie zien die voor het grootste deel is opgebouwd uit religieuze werken en portretten. Dat waren ook de belangrijkste onderwerpen van de kunstenaars die aan het hof in Mechelen verbonden waren, zoals Bernard van Orley (hofschilder sinds 1518) en Jan Mostaert (*peintre aux honneurs* in 1518). De inventaris bevat ook werk van de Italiaans georiënteerde Jan Gossaert en de Venetiaan Jacopo de' Barbari. Beide schilders kwamen hoogstwaarschijnlijk via Filips van Bourgondië-Blatôn in contact met het hof van Margaretha. De schilder die in de inventaris is aangeduid als "Michiel" is wel geïdentificeerd als Michiel Coxcie (1499-1592), maar dit is onwaarschijnlijk. Ten tijde van de eerste inventaris was deze kunstenaar slechts 17 jaar oud, en dat hij toen al met zeven werken in de collectie vertegenwoordigd zou zijn is nauwelijks aannemelijk.¹⁰ Tegenwoordig wordt hij geïdentificeerd als de hofschilder Michiel Sittow (circa 1469-1525).

Van de inventaris van Margaretha's collectie uit 1523-1524 is één exemplaar bewaard gebleven, nu in Parijs; een gedeeltelijke kopie bevindt zich in Wenen. De inventarissen lijken als een soort werkdocumenten gebruikt te zijn geweest waarin ondermeer schenkingen en verplaatsingen genoteerd werden.¹¹ Ook werden zij na de dood van Margaretha gebruikt voor een nieuwe inventaris, onder andere ten behoeve van de uitvoering van haar testament. In de Parijse versie zijn op folio 74 zes werken met religieuze onderwerpen opgenomen, waarvan er twee doorgestreept zijn. Een daarvan is de beschrijving van de Antoniusvoorstelling. In de kantlijn is genoteerd: "Deliure aux prieur et rreigieux de Brou [...]", geleverd aan de prior en de kloosterlingen van Broux.¹² Het is niet geheel duidelijk of de aantekening betrekking heeft op de doorgehaalde notities, en of dit dan beide werken betreft. De notitie is niet gedateerd en het is daarom ook mogelijk dat de schilderijen na Margaretha's overlijden naar het klooster werden overgebracht. Niettemin is het zeker niet ondenkbaar dat zijzelf het Antonius-schilderij aan het klooster van Brou schonk. Margaretha begon in 1506 met de bouw van dit klooster in Bourg-en-Bresse, gelegen in het hertogdom Savoye. De kerk van het complex bevat de grafmonumenten van Margaretha en haar echtgenoot Filibert II van Savoye (1480-1504). Het kloostercomplex – waarvan een gedeelte uit privé-vertrekken voor Margaretha bestond – werd in 1532 voltooid, twee jaar na haar dood.

Met betrekking tot de *Antonius* van Bosch: de adellijke dame Jhorine, die dichtbij Margaretha van Oostenrijk stond, wist dat een werk van Jheronimus Bosch een passend geschenk voor haar meesteres was en in de smaak zou vallen. Dat Margaretha het schilderij waardeerde blijkt uit de plaatsing ervan in een van haar belangrijkste privévertrekken: haar slaapkamer of *seconde chambre à chemynée*. Hier bevonden zich schilderijen, deels aan de wanden gehangen, en kunstvoorwerpen van hoge kwaliteit, waarde en speciale betekenis.¹³ Niettemin bleef de aanwezigheid van Bosch' werk in de collectie van Margaretha beperkt tot één schilderij. De gestructureerde wijze waarop Margaretha haar collectie benaderde, evenals hoe zij het opdrachtgeverschap gebruikte voor haar profilering als regentes, was een inspiratie en een voorbeeld voor andere hooggeplaatste vrouwen. Een van hen was de jonge Spaanse markiezin Mencía de Mendoza.¹⁴

9.2 Mencía de Mendoza, marquesa de Zenete

Mencía de Mendoza (1508-1544) is een buitengewoon fascinerende figuur in de geschiedenis van het patronage en het verzamelen van kunst in de zestiende eeuw. Jan Karel Steppe deed in de jaren zestig van de twintigste eeuw het eerste verkennende onderzoek naar de werken van Bosch in haar schilderijencollectie. Mede door de grondige onderzoeken en publicaties van Noelia García Pérez is er toenemende aandacht voor de positie van Mencía in de humanistische wereld. Haar relatie met Hendrik III van Nassau is zeker niet de enige reden om Mencía de Mendoza op te nemen in dit overzicht van vroege eigenaren. Uit de correspondentie met haar agent blijkt dat Mencía een liefhebster was van de schilderijen van Bosch, en het is bekend dat zij een versie van de *Hooiwagen* bestelde. Bovendien beschrijft de inventaris van haar sterfhuis diverse werken als zijnde van de hand van de schilder.

Een leven tussen Spanje en de Nederlanden

Mencía de Mendoza groeide op in een voorname adellijke familie waarin opleiding en kennis van literatuur en de kunsten hoog aangeschreven stond. De familie De Mendoza had een lange geschiedenis van cultureel patronage. In Valencia, waar de familie was gevestigd, was het niet ongebruikelijk dat aristocratische meisjes een klassieke opleiding genoten. Bovendien was het noodzakelijk dat Mencía zich intellectueel en financieel-zakelijk ontwikkelde. Zij had namelijk, anders dan in de Nederlanden, ook als oudste dochter het *mayorazgo*, het erfrecht van de eerstgeborene.¹⁵ In

1523, niet lang voor haar huwelijk met Hendrik III van Nassau, schreef de humanist Juan Luis Vives (ca. 1492-1540) zijn verhandeling over de opvoeding van christelijke vrouwen. Hij preeft daar in Mencía: "In mijn Valencia zie ik, hoe in wijsheid en jaren groeit Doña Meñcia de Mendoza, dochter van de markies van Zenete, die, als de hoop mij niet bedriegt, eens geprezen zal worden."¹⁶ Na haar huwelijk kwam Mencía met haar echtgenoot Hendrik III van Nassau in 1530 naar de Nederlanden. Over het algemeen wordt aangenomen dat Hendrik zijn jonge bruid bekend maakte met de kunst van de Nederlanden. Mencía's smaak overlapte daarvoor voor een groot deel met die van haar echtgenoot. Ook na zijn dood bestelde zij nog werken van Nederlandse kunstenaars, ondermeer van de schilder Maarten van Heemskerck.¹⁷ Haar activiteiten en aankopen laten ook sterke persoonlijke voorkeuren zien, onder andere voor het werk van Jheronimus Bosch. Mencía gaf grote hoeveelheden opdrachten aan schilders, edelsmeden, tapijtwevers, illuminators en andere kunstenaars en vaklieden uit de Nederlanden. Ze zond een aanzienlijke hoeveelheid van de kunstobjecten die ze verwierf naar Spanje. Veel daarvan waren geschenken aan haar zus María de Mendoza, die eveneens een fervent kunstverzamelaar was.¹⁸

Het hof in Breda ontwikkelde zich tot een ontmoetingsplek voor geleerden, kunstenaars en schrijvers. Zowel Hendrik als Mencía de Mendoza waren bewonderaars van Erasmus en beide steunden het Collegium Trilingue in Leuven.¹⁹ Mencía was opgegroeid en opgeleid in de humanistische omgeving, maar het open intellectuele klimaat in Spanje was veranderd. Vooral nadat Karel in 1529 het land verliet breidde de orthodoxe oppositie haar invloed uit. De pijlen werden daarbij vooral gericht op Erasmus. Ter illustratie: na het overlijden van Mencía moesten de executeurs vierenzeventig van haar boeken inleveren bij de Inquisitie: elf daarvan waren werken van Erasmus.²⁰ In de Nederlanden daarentegen stond weinig haar ontwikkeling in de weg en ze kon haar studie, van ondermeer Grieks en Latijn, vol toewijding voortzetten. Bovendien sloot ze vriendschappen met humanisten en medebewonderaars van Erasmus. Een van haar mentoren was Juan Luis Vives, die tussen 1537 en 1539 veelvuldig aan het hof in Breda verbleef. Ook als ze op doorreis was van en naar Spanje nam Mencía de gelegenheid te baat om interessante geleerden te ontmoeten.²¹ Na de dood van Hendrik III van Nassau keerde Mencía de Mendoza terug naar Spanje. Daar hertrouwde ze in 1541 met Fernando de Aragon, de hertog van Calabria en de onderkoning van Valencia. Ook Fernando was een groot liefhebber van de kunsten. Via haar agenten zette Mencía de aankoop van schilderijen en andere kunstobjecten uit de Nederlanden voort.

Ook breidde ze haar mecenaat in Spanje uit. Ze richtte zich daarbij vooral op het gebied van de wetenschap, door ondersteuning van de universiteit van Valencia en de uitgifte van studiebeurzen.²² Omdat haar beide huwelijken kinderloos waren gebleven benoemde zij Luis de Requeséns y Zúñiga tot erfgenaam van haar roerende goederen. Mencía stierf in 1554 en werd begraven in de Driekoningenkapel in het Convento de Santo Domingo te Valencia.

Tussenpersonen en agenten

Mencía's collectie van schilderijen en kunstobjecten was opgebouwd uit werken afkomstig vanuit het familiebezit, schenkingen en haar vele aankopen. Haar collectie was enorm. Deze bevatte tenminste 218 schilderijen van kunstenaars uit de eerste helft van de zestiende eeuw, meer dan 200 tapijten, 918 medailles en een grote hoeveelheid juwelen en curiosa/exotica uit de nieuwe wereld. Sommigen van de vele gouden en zilveren voorwerpen waren afkomstig van Bredase edelsmeden zoals Jan Gielis, Peter Wolfgang en Adriaan Keyen.²³ Daarnaast telde de bibliotheek van Mencía 948 boeken. Voor al deze aankopen schakelde ze diverse tussenpersonen en agenten in.²⁴ In het geval van een vrouwelijke opdrachtgever en verzamelaar was de inzet van deze tussenpersonen van een nog groter belang dan gebruikelijk. Weliswaar slaagde Mencía erin om zich nadrukkelijk te profileren als een invloedrijke en intellectuele persoonlijkheid, maar haar beweegruimte zal toch beperkt zijn geweest. Onder de mannen die zij koos om voor haar te handelen bevonden zich geleerden en hoogegeplaatste hovelingen, die buitengewoon goed geïnformeerd waren en bekend met het intellectuele en culturele milieu van de Nederlanden en Spanje. Er was in Spanje ook een vrouwelijke tussenpersoon voor Mencía actief: de Spaanse schrijfster Estefanía de Requeséns (ca. 1504-1549), de moeder van Mencía's erfgenaam Luis de Requeséns. Mencía werd bij haar aankopen geassisteerd door ondermeer Gilles van Busleyden en haar mentor Juan Luis Vives. Een cruciale positie werd ingenomen door de Baskische handelaar Arnao de Plano, Mencía's agent in de Nederlanden na 1539. Er zijn diverse briefwisselingen tussen Mencía en haar artistiek adviseurs bewaard gebleven, die inzicht geven in de wijze waarop deze personen werden ingezet.²⁵

Gilles van Busleyden (†1536), die tevens een goede bekende van Diego de Guevara was geweest, onderhield voor Mencía de contacten met vooral Brusselse kunstenaars. Gilles diende aan het hof tussen 1490 en 1498 en was daarna tot hoofd van de Rekenkamer van Brabant benoemd. Hij was bovendien zeer betrokken bij de intellectuele en humanistische kringen in

Leuven en Brussel. Gilles was goed bevriend met Erasmus en met Bernard van Orley. Deze schilder ontving veel opdrachten van het hof in Breda.²⁶ Uit een aantal brieven en nota's, gedateerd mei en september 1532, blijkt dat Mencía de expertise van Gilles inschakelde om toezicht te houden op diverse opdrachten die zij gegeven had. Hij handelde tevens (delen van) de betaling af. De documenten uit mei hebben onder andere betrekking op de illuminatie van een getijdenboek en op een reeks van vijftien portretten. Deze werden uitgevoerd door Bernard van Orley en – gezien het grote aantal – vermoedelijk zijn werkplaatsmedewerkers. De brief uit september bespreekt een opdracht die in 1530 gegeven was door Hendrik III van Nassau. Dit betrof een reeks tapijten, met onder andere het onderwerp *Genealogie van het Huis van Oranje*. De kartons daarvoor waren gemaakt door wederom Bernard van Orley.²⁷

De rol van Juan Luis Vives was nog diverser dan die van Gilles van Busleyden. De humanistische schrijver was in 1512 naar de Nederlanden gekomen en verbleef rond 1516 aan het hof van Karel V in Brussel. Daarna had hij een gastdocentschap in Leuven en diverse aanstellingen als huisleraar bij vooraanstaande families, zoals de familie Van Croÿ. Hij verbleef aan het Engelse hof als opvoeder van Mary Tudor en vervulde een docentschap in Oxford, maar kwam in de jaren twintig weer terug naar de Nederlanden. Juan Luis Vives was berooid en kampte met gezondheidsproblemen toen Mencía de Mendoza hem in 1537 in dienst nam. Mencía en de geleerde waren in Spanje al bekend met elkaar, al was Mencía nog erg jong geweest in de tijd dat beide stadsgenoten waren. Deze band was waarschijnlijk wel de reden waarom Mencía al sinds 1535 Juan Luis en zijn vrouw ondersteunde met giften.²⁸ Na 1537 brak voor Juan Luis een nieuwe periode van productiviteit aan. Hij was de mentor van Mencía bij haar studie Latijn en hij assisteerde haar bij de complexe afhandeling van het testament en de verdeling van de erfenis van Hendrik.²⁹ Mogelijk nam Juan Luis Vives de functie van artistiek adviseur over van de in 1536 gestorven Gilles van Busleyden. Na het overlijden van Hendrik III van Nassau keerde Mencía de Mendoza in het najaar van 1539 terug naar Spanje. Zij had een getijdenboek besteld waarvan de illuminaties door Simon Bening uitgevoerd werden, maar het werk was nog niet voltooid toen zij de Nederlanden verliet. Kort na haar aankomst gaf Mencía opdracht aan Juan Luis Vives om de onderwerpen en ontwerpen van deze illuminaties te bepalen.³⁰ Ook bestelde hij voor haar twee werken van *Maestre Martin, pintor de Arlan*, naar alle waarschijnlijk Maarten van Heemskerk uit Haarlem. Deze schilderijen werden samen met andere kunstwerken naar de gravin verzonden. Het schip ging echter ten onder en de werken waren verloren.³¹ Juan Luis Vives overleed in 1540.

Zijn weduwe werd in de jaren daarna nog regelmatig financieel ondersteund door Mencía.³²

Een prominente figuur aan het hof in Breda was Pedro de Guevara, sinds 1524 Mencía's *maitre de hotel*. Deze kamerheer, een andere persoon dan de eerder beschreven halfbroer van Diego de Guevara, kwam waarschijnlijk als lid van haar hofhouding in 1530 naar de Nederlanden. Hij had in ieder geval sinds 1534 de algemene leiding over de Bredase Nassaresidentie.³³ In hoeverre hij betrokken was bij de uitbreiding van de kunstcollectie is niet duidelijk. Vanwege zijn invloedrijke positie is het niettemin interessant hem hier kort te bespreken. Pedro de Guevara was welgesteld en bezat een aanzienlijke hoeveelheid onroerend goed in Breda. Het is wel geopperd dat deze Pedro tevens een kunstverzamelaar was, maar helaas is niet duidelijk waarop deze aanname is gebaseerd.³⁴ Er is overigens geen aantoonbaar contact tussen Pedro en de andere leden van de familie De Guevara. Diego de Guevara, die dicht bij Hendrik III van Nassau stond, was tenslotte al geruime tijd overleden voor Pedro naar de Nederlanden kwam. In oktober 1538 was deze Pedro de Guevara, samen met Juan Luis Vives, aanwezig bij de opening van het testament van Hendrik.³⁵ Een jaar later keerde Pedro met Mencía terug naar Spanje. Ook daar bleef hij verbonden aan het hof van Mencía en was hij actief in humanistische kringen. Zo droeg de humanistische schrijver Martin Lasso de Oropesa, tevens de secretaris van Mencía, in 1540 zijn Spaanse vertaling van de *Pharsalia* aan hem op.³⁶ Na de terugkeer van Mencía naar Spanje werden haar belangen in de Nederlanden behartigd door Arnao de Plano (ca. 1500-1545), haar zaakwaarnemer in Antwerpen. Deze veelzijdige Baskische koopman handelde in graan, laken en zout, leende geld uit en werkte als reder.³⁷ Bovendien kocht hij kunst aan voor zijn opdrachtgevers. Arnao de Plano handelde ook zaken af voor Pedro de Guevara na diens terugkeer naar Valencia. De Plano verkocht het huis van Pedro aan Andries van Bronckhorst of aan diens schoonzoon Alexius van Nassau, een buitenechtelijke zoon van Hendrik III van Nassau.

De inzet van Gilles van Busleyden en Juan Luis Vives maakt duidelijk hoezeer artistieke expertise deel uitmaakte van de vaardigheden van hoffunctionarissen en hooggeplaatste notabelen. Deze praktijk gold aan de adellijke hoven evenzeer als aan hoven van heersers en vorsten. Het waren in dit geval niet zo zeer diplomaten die de functie van artistiek adviseur vervulden maar veeleer de humanistische intellectuelen. Deze stonden in veel gevallen in persoonlijk contact met de kunstenaars en vormden daarmee een essentiële schakel tussen de verstrekker van de opdracht en de uitvoering daarvan.

De Hooiwagen en andere werken van Jheronimus Bosch

Toen Mencía de Mendoza terugkeerde naar Spanje nam zij een groot deel van haar kunstcollectie mee. Een deel van de schilderijen werd op Nederlandse wijze aan de wanden van haar residenties tentoongesteld.³⁸ In eerste instantie kan het verbazing wekken dat, ondanks haar liefde voor Bosch' werk, de *Tuin der Lusten* in Brussel achterbleef. Echter, volgens de gebruiken van de Nederlanden had de weduwe alleen recht op goederen die haar persoonlijk bezit waren of tijdens het huwelijk aan haar waren geschonken. De *Tuin der Lusten* kwam daarom niet in haar bezit maar in dat van René de Châlon, Hendriks erfgenaam.³⁹

In oktober 1539 meldde Arnao de Plano in een brief aan zijn Opdrachtgeefster dat er een probleem was ontstaan met een van de drie werken van Bosch die zij besteld had.⁴⁰ Mencía gaf daarom een maand later haar agent de opdracht om een ander exemplaar van een *Hooiwagen* van Bosch te vinden, omdat de vorige "se quebro" was. De meningen verschillen over de exacte betekenis van deze uitdrukking. Dit kan betekenen dat het schilderij niet in Spanje was aangekomen omdat het gebroken of zwaar beschadigd was. De melding kan ook anders gelezen worden en in dat geval bleef de verkoper in gebreke bij de levering.⁴¹ Beide tekstinterpretaties zijn mogelijk, maar het werk arriveerde hoe dan ook niet in Spanje. Het lukte Arnao de Plano niet om een andere versie te vinden, want er komt geen *Hooiwagen* voor in de inventarissen van Mencía's collecties.

In de correspondentie wordt, naast de *Hooiwagen*, ook nog gesproken over twee andere schilderijen van Bosch: "Las tres pinturas de Geronimo Bosque, las dos, la de la tabla quebro".⁴² Vanwege de specificatie dat het derde werk een paneel was, kan geconcludeerd worden dat de overige twee werken doekschilderingen waren. Het onderwerp van deze werken wordt niet vermeld.

Dat Mencía als een Bosch *aficionado* bekend staat komt niet alleen door haar gewenste aankoop van een *Hooiwagen*. In de literatuur wordt de liefde van Mencía voor het werk van Bosch nog wel eens afgeleid uit de aanwezigheid van de *Passietriptiek* in haar grafkapel.⁴³ Het middenpaneel van het drieluik is gesigneerd, maar het werk is door een navolger van Bosch geschilderd en wordt gedateerd omstreeks 1530-1540.⁴⁴ De triptiek werd naar alle waarschijnlijkheid in opdracht van Mencía vervaardigd dan wel door haar aangekocht, maar de reden voor de plaatsing in de grafkapel was vooral van pragmatische aard. Het was niet Mencía, maar haar erfgenaam Luis de Requeséns die bepaalde dat de

triptiek naar de kapel werd overgebracht. Hij bespaarde hiermee de aankoopkosten van een nieuw kunstwerk.⁴⁵

Van Mencía's bezittingen werd tweemaal een inventaris opgesteld, in 1548 en na haar dood in 1554.⁴⁶ Hierin worden drie doeken van Bosch genoemd. De inventaris uit 1548 beschrijft de werken die toen in de bibliotheek hingen.⁴⁷ Afgebeeld zijn: een Oude man en een oude vrouw (met een korf in haar hand), een Toren van Babel en een Johannes de Evangelist met een kelk in de hand. Geen van deze onderwerpen heeft een directe link met een bekend schilderij van Bosch, met uitzondering van de Johannes de Evangelist met kelk. Deze is afgebeeld op de buitenzijde van de *Ecce Homo* triptiek in Boston, toegeschreven aan de werkplaats van Bosch. De inventaris van de collectie van Mencía de Mendoza vermeldt naast de doekschilderingen van Bosch nog vele andere *lienzos*. De reden voor de aanschaf van deze, vaak goedkopere, werken zal de beschikbaarheid zijn geweest: prijsoverwegingen zullen in het geval van Mencía niet van groot belang zijn geweest. Wellicht ook was het lichte materiaal eenvoudiger te hanteren bij het kopiëren van originelen die moeilijk of beperkt beschikbaar waren. Steppe concludeerde al in 1967 dat het bij deze werken niet per definitie om snelle en goedkope productie ging. Hij stelt zelfs dat de doeken in het bezit van Mencía mogelijk door Bosch zelf geschilderd zouden kunnen zijn.⁴⁸ Dit laatste is echter niet waarschijnlijk, aangezien Mencía pas in 1530 naar de Nederlanden kwam. Als Hendrik de doeken al eerder had gekocht zou Mencía er alleen recht op hebben als hij ze specifiek aan haar geschonken had; anders zouden ze in het bezit van René de Chalôn zijn overgegaan.⁴⁹ Tegelijkertijd is het ook zo dat als er nog originele werken van Bosch na 1530 verkrijgbaar waren, Mencía – meer dan wie ook – de middelen en de contacten had om deze te verwerven.

Mencía bezat tevens een paneel met de Verzoeking van de heilige Antonius; dit is mogelijk het schilderij dat zich tegenwoordig in het Museo del Prado bevindt.⁵⁰ Er bestaat geen sluitende consensus over de schilder noch over de datering van het werk, maar over het algemeen wordt dit als een werk door een navolger van Bosch beschouwd. Zonder in te willen gaan op de technische aspecten ervan, kan wel gesteld worden dat het schilderij op een aantal essentiële punten afwijkt van het werk van Bosch. Wat bijvoorbeeld direct opvalt is het gebrek aan coherentie tussen de verscheidene onderdelen van de compositie. Zo lijken de plaatsing van de demonen en duivels willekeurig; een typisch kenmerk van het werk van navolgers en imitators. Het blijft daarbij evenwel mogelijk dat het werk in opdracht van Mencía werd vervaardigd of door haar werd verworven.

Tenslotte is er de interessante vermelding, in beide inventarissen, van de eerder besproken diptiek van Sittow met het portret van Diego de Guevara. Omdat Mencía Diego niet persoonlijk gekend had, lijkt het aannemelijk dat het werk aanvankelijk in het bezit van Hendrik III van Nassau kwam. Diego de Guevara overleed immers in 1520, enige jaren voor haar huwelijk met Hendrik en een decennium voor haar aankomst in de Nederlanden. Het tweeluik zal daarna aan Mencía de Mendoza geschonken zijn, door Hendrik of mogelijk door René de Chalon. Minder waarschijnlijk, maar wel mogelijk, is dat Mencía de diptiek zelf verwierf. Op welke wijze het werk ook in haar collectie terecht kwam, haar interesse was niet gebaseerd op de relatie met de persoon van Diego maar zal vooral uitgegaan zijn naar de kunstenaar en de kwaliteit van het schilderij. Overigens was de identiteit van geportretteerde haar wel bekend: beide inventarissen vermelden de naam van Diego de Guevara.⁵¹ De collectie van Mencía werd grotendeels geveild door Luis de Requeséns in 1560, en van veel van de kunstobjecten is de huidige verblijfplaats niet bekend.⁵² Van de kwetsbare schilderijen op doek zullen veel de tijd niet overleefd hebben.⁵³

9.3 Familie Van Bronckhorst-Van Boshuysen

In 1567 bevond zich in de Brusselse collectie van Jan van Casembroot, de secretaris van Lamoraal van Egmont, een triptiek dat was toeschreven aan Jheronimus Bosch. Dit werk toonde op de binnenzijde het onderwerp de *Aanbidding door de koningen* terwijl op de buitenzijden van de luiken de wapenschilden afgebeeld waren van de families Van Bronckhorst en Van Boshuysen. We hebben deze kennis omdat het werk samen met de overige bezittingen van Jan van Casembroot in 1567 werd geconfisqueerd door Álvarez de Toledo y Pimentel, de hertog van Alba. De inventaris die toen gemaakt werd vermeldt een “tableau des Trois Rois fait par Jeronimus Bossche, sevrant à deux huys ayans par dehors les armes de Bronckhorst et Bosschuyse”.⁵⁴ Jan van Casembroot was kort daarvoor gearresteerd vanwege zijn betrekkingen met de calvinisten. Hij werd in 1568 veroordeeld en onthoofd. Wat er na de inbeslagname met het drieluik gebeurde is niet bekend.

Het in de inventaris vermelde werk is lange tijd geïdentificeerd geweest met de triptiek *Aanbidding door de koningen* in het Museo del Prado (Madrid), ondanks dat de heraldiek noch de beschreven plaatsing van de wapenschilden overeenkomt. Ver-

scheidene auteurs wezen er daarom nadrukkelijk op dat het hier om twee verschillende triptieken moest gaan. Toch maakte pas de identificatie van de geportretteerden op het werk in Madrid als de familie Scheyfve-De Gramme een einde aan deze associatie.⁵⁵ Niettemin houdt een enkele auteur nog vol dat de twee triptieken een en hetzelfde werk zijn. De gebruikte argumenten zijn onder andere dat de opsteller van de inventaris, onder grote haast, de positie van de wapenschilden verkeerd noteerde of verkeerd werd geïnformeerd over de identiteit van de geportretteerden.⁵⁶ Wij weten echter niet precies hoe dergelijke inbeslagnemingen verliepen. De voorstelling daarvan heeft vaker tot misverstanden geleid, zoals in het geval van de inbeslagname van de *Tuin der Lusten* door de hertog van Alba, in een vorig hoofdstuk beschreven. We moeten ervan uitgaan dat het schilderij uit de collectie van Van Casembroot verloren is gegaan, maar het is wel mogelijk om een deel van de herkomstgeschiedenis te reconstrueren.

In 1560 huwde Jan van Casembroot met Wilhelmina van Bronckhorst-Batenburg. Wilhelmina was tweemaal eerder getrouwd geweest: tussen 1542 en 1550 met Alexius van Nassau (1506?-1550) en tussen 1554-1557 met Jan van Lannoy. De ouders van Wilhelmina, Andries van Bronckhorst-Batenburg (ca. 1478–ca. 1548) en Wendelmoed van Boshuysen, traden rond 1520 in het huwelijk.⁵⁷ Omdat de inventaris enkel de Van Bronckhorst-Van Boshuysen wapenschilden vermeldt waren deze hoogstwaarschijnlijk de enige die afgebeeld waren. Als de wapenschilden van de families Van Nassau, Van Lannoy of Van Casembroot ook op de luiken waren geschilderd, zouden tenminste de eerste en laatste herkend en genoteerd zijn. Het lijkt niet waarschijnlijk dat een klerk de Van Bronckhorst-Van Boshuysen wapenschilden direct zou herkennen; mogelijk was de familienaam ook vermeld. Het is daarmee aannemelijk dat de triptiek werd geschilderd voor Andries van Bronckhorst en dus dateert uit de periode 1520-1548.⁵⁸ De familie Van Bronckhorst was van aanzienlijk belang in Brabant en Gelderland. De namen van leden van zowel de familie Van Bronckhorst als de familie Van Boshuysen zijn te vinden in de registers van de Lieve Vrouwe Broederschap, maar dat geldt niet voor Andries of Wendelmoed. Het werkgebied van Andries van Bronckhorst lag in meer westelijke richting; hij was van 1508 tot 1541 opperdijkgraaf, baljuw van Voorne en baljuw van Brielle.⁵⁹ Vanaf 1525 had hij zitting in het Hof van Holland en hij zal in ieder geval vanuit deze functies contact hebben gehad met Hendrik III van Nassau. Vermoedelijk was Hendriks echtgenote Mencía de Mendoza bevriend met Wendelmoed van Boshuysen. Mencía bestelde in 1532 bij Bernard van Orley een reeks portretten en daaronder bevonden zich ook : “(...) trois autres tableaux

des figures des dames de Geldres, de Condé et de Bosschuyse, contrefait hors du grand tableau sur la galerie”. Mencía wenste de schilderijen hoogstwaarschijnlijk vanuit de humanistische traditie van het vriendenportret. De notitie geeft geen verdere informatie en het kan daarom niet met zekerheid gezegd worden dat het hier inderdaad om Wendelmoed van Boshuysen gaat.⁶⁰

Met betrekking tot het vroege eigenaarschap van de verloren Aanbidding triptiek is het eerste huwelijk van Andries en Wendelmoeds dochter Wilhelmina het meest interessant. Haar echtgenoot Alexius van Nassau was een onwettige zoon van Hendrik III van Nassau. Toen dit huwelijk in 1542 plaatsvond was Hendrik reeds overleden. Een jaar na zijn dood in 1538 keerde Mencía terug naar haar geboorteland Spanje. Het echtpaar Nassau-Bronckhorst vestigde zich in Breda, in het huis ‘De Hof van Corroy’. Het pand was eerder in bezit geweest van Pedro de Guevara – de *maître d’hôtel* van Hendrik III van Nassau en Mencía de Mendoza – die het intensief had verbouwd. Pedro keerde met Mencía terug naar Spanje en om zijn schulden te vereffenen deed hij het pand over aan de handelaar Arnao del Plano. Deze verkocht het huis aan Andries van Bronckhorst of direct aan Alexius van Nassau en diens vrouw.⁶¹ Deze connecties plaatsen de Van Bronckhorst familie dichtbij, of mogelijk in, de kringen van de hooggeplaatste eigenaren van schilderijen van Bosch.

Faict par Jeronimus Bossche

De triptiek werd klaarblijkelijk gewaardeerd, want in 1567 was het werk nog in het bezit van de familie. Vanwege de omschrijving “faict par Jeronimus Bossche” is wel verondersteld dat Bosch het werk zelf uitvoerde. In dat geval zouden in ieder geval de wapenschilden later zijn toegevoegd: het huwelijk tussen Andries en Wendelmoed vond immers plaats in 1520, vier jaar na het overlijden van de schilder. Er zijn echter vele wijzen waarop de omschrijving ‘faict par Jeronimus Bossche’ geïnterpreteerd kan worden. Het kan verwijzen naar een signatuur, naar de gehele schildering of alleen die op de binnenzijde. Tevens is het mogelijk dat de vermelding van Bosch’ naam het onderwerp of de stijl betreft en dat we hier met een triptiek uit de werkplaats of van een navolger te maken hebben. Met name door plaatsing van wapenschilden op de buitenzijden – al dan niet later toegevoegd – lijkt deze *Aanbidding door de koningen* op dezelfde wijze geproduceerd te zijn geweest als de *Jobtriptiek*, besproken in hoofdstuk 3. Het is daarom zeker niet ondenkbaar dat de triptiek een van de vele kopieën van de *Aanbidding door de koningen* in Madrid was, zoals die op grote schaal werden geproduceerd.⁶² Ook deze producten werden hoog gewaardeerd, en de besproken triptiek

zou zelfs uit de werkplaats van Bosch kunnen komen, al dan niet na zijn overlijden geproduceerd. Dergelijke werken waren meestal niet voor een specifieke opdrachtgever gemaakt en werden aangeleverd met (deels) onbeschilderde en geprepareerde luiken. Een andere mogelijkheid is dat het hier een samengesteld triptiek betrof, vergelijkbaar met de constructie van de *Ecce Homo* in Boston. Het was een gangbare praktijk om luiken toe te voegen aan een zelfstandig, soms ouder, paneel. De uitbreiding tot een triptiek zou gebeurd kunnen zijn ter gelegenheid van het huwelijk van Andries en Wendelmoed of na de dood van Andries rond 1548, om het laten fungeren als memorietafel. Het is niet bekend waar Andries werd begraven, maar zijn laatste rustplaats zal in Holland zijn geweest. Als de triptiek inderdaad fungeerde als een memorietafel zal het waarschijnlijk ten tijde van de Opstand van de oorspronkelijke bestemming zijn verwijderd en in familiebezit zijn overgegaan.

Tenslotte is het opvallend dat de triptiek na de inbeslagname van de collectie van Jan van Casembroot niet in het bezit van de hertog van Alba kwam. Dit was niet verwonderlijk geweest, gezien de verreikende toewijding die de hertog aan de dag legde als aankwam op de verwerving van Bosch’ werk of daaraan gerelateerde kunstobjecten.

9.4 Damião de Góis

Damião de Góis was een van de aanzienlijkste Portugese humanisten en zeker de meest internationaal georiënteerde. Hij reisde veel rond in Europa en zijn interesses bestreken een breed terrein. Hij publiceerde onder andere over het christendom in Ethiopië, over de Saami in Lapland, vertaalde klassieke werken naar het Portugees en Portugese boeken naar het Latijn. Hij schreef kronieken over Portugese vorsten Manuel I en João III en was daarnaast een bekwaam musicus en componist. Zijn composities zijn voor het merendeel verloren gegaan, maar werden door tijdgenoten geprezen.⁶³ Damião de Góis bezat een drietal panelen waar de naam van Jheronimus Bosch aan verbonden is: schilderijen met de onderwerpen de *Doornenkroning*, de *Verzoeking van Job* en de *Verzoeking van de heilige Antonius*. De werken van Bosch in de besproken collecties bleven vaak tenminste twee generaties in het familiebezit, in veel gevallen totdat er geen directe erfgenamen meer waren. Damião de Góis vormt daarop een uitzondering: hij deed al zijn schilderijen van Bosch zelf van de hand, verkocht ze of gaf ze ten geschenke.

Damião de Góis en de Nederlanden

De naam Damiaan van Goes (ook wel De Goes, Van der Goes), waarmee Damião in Nederlandse documenten wordt aangeduid, doet een Nederlandse herkomst van zijn vader vermoeden. Het was echter de familie van zijn moederskant die uit de Nederlanden kwam.⁶⁴ De familie De Góis diende al enige generaties de Portugese koninklijke familie toen Damião op negenjarige leeftijd zijn carrière aan het hof begon. Daar ontwikkelde hij zijn talent in muziek en zijn interesse in andere landen en culturen. Het Portugese hof in deze periode was een plek waar mensen, dieren en objecten van over de hele wereld aanschouwd konden worden.⁶⁵ De aanwezigheid van olifanten en neushoorns, maar ook die van missionarissen en gezanten vanuit het hele rijk maakten een onuitwisbare indruk op hem.⁶⁶ De band tussen het Habsburgse rijk en Portugal werden verstevigd door een aantal huwelijken, geregeld door Karel V. Als eerste huwde zijn zus Leonora met de veel oudere koning Manuel I (1469-1521) in 1518. In 1524 trouwde Catharina van Oostenrijk met Manuel's opvolger koning João III en in 1526 trad Karel V zelf in het huwelijk met Isabella, João zus. Met hun komst brachten Leonora en Catharina de Habsburgse liefde voor kunstobjecten en literatuur mee en de invloed van de Habsburgse prinsessen op de Portugese hofcultuur was aanzienlijk. Met name tussen Catharina en Margaretha van Oostenrijk werden vele geschenken uitgewisseld. Vanuit Portugal stuurde Catharina exotica, ivoren objecten en Chinees lakwerk naar de Nederlanden, in retour ontving zij van Margaretha tapijten, boeken en portretten.⁶⁷

João zond in de jonge Damião in 1523 naar Antwerpen en stelde hem aan als secretaris van de Portugese handelsnatie, de *feitoria* of het *Casa da Índia*. Zoals veel gezanten combineerde Damião zijn functie al snel met het vergaren van kostbare objecten voor het hof in Lissabon. Hij kocht textielwaren zoals draperieën, maar ook tapijten en manuscripten. Rond 1530 bestelde Damião een tapijtenreeks met als onderwerp de Twaalf maanden van het jaar voor de koning. In dezelfde tijd zocht hij een illuminator voor een manuscript dat hem toegezonden was door prins Fernando. Damião gaf de opdracht aan Simon Bening, en bestelde bij deze kunstenaar tevens een getijdenboek voor zichzelf. Dit werk schonk hij later, in 1544, aan de Engelse koningin Catharina van Aragon.⁶⁸

Gedurende de eerste jaren was de functie van Damião de Góis vooral gericht op het behartigen van de handelsbelangen van Portugal. Vanaf 1528 zette João III hem ook in als diplomaat en zond hij Damião op missies naar Engeland (1528), Polen (1529) en Denemarken (1531). Op de heenreis naar Denemarken verbleef

Damião kort in Wittenberg. Hij woonde daar een mis bij met een prediking door Maarten Luther. Daarna dineerde hij in een gezelschap waar ook Luther en de reformator Philipp Melanchthon deel van uitmaakten.⁶⁹ Het waren onder andere deze contacten die hem jaren later in conflict met de Portugese Inquisitie zouden brengen.

Na het uitvoeren van deze missies trad Damião grotendeels terug uit de diplomatie. Hij publiceerde zijn eerste boek en richtte zich in toenemende mate op zijn ambities als geleerde en als auteur. In 1532 studeerde hij gedurende negen maanden aan de universiteit van Leuven, maar hij was nog wel verbonden aan de Portugese *feitoria*. Het was mogelijk in deze periode dat Damião kennis maakte met Juan Luis Vives.⁷⁰ De beide humanisten deelden een interesse in de eigentijdse culturen en in maatschappelijke kwesties, al onderhielden zij hun vriendschap waarschijnlijk vooral schriftelijk. In zijn *De rebus Hispanicis, Aragonicis, Indicis et Aethiopicis* roemde Damião de Góis zijn vriend Juan Luis Vives als een van de grootste Spaanse geleerden.⁷¹ In 1533 keerde Damião tijdelijk terug naar Portugal, vooral omdat João III hem de positie aanbood van financieel beheerder van het *Casa da Índia*. Met goedkeuring van de koning sloeg hij het aanbod af en keerde terug naar Leuven om zijn intellectuele carrière voort te zetten.⁷²

Eerder dat jaar had Damião in Freiburg een korte ontmoeting gehad met de befaamde humanist Erasmus, voor wie hij grote bewondering had. Erasmus onderhield vele contacten die in de literatuur al snel als 'vriendschappen' worden betiteld, maar veel daarvan zullen niet bijzonder diepgaand zijn geweest. In het geval van Damião was er echter wel sprake van een wezenlijke en wederzijdse relatie. Nadat Damião zijn diplomatieke functies had neergelegd nodigde Erasmus hem uit om naar Freiburg te komen. Gedurende vijf maanden studeerde Damião bij Erasmus en verbleef hij in diens huis.⁷³ In de daaropvolgende periode vertrok hij naar de universiteit van Padua, waar hij vier jaar lang af en aan zou studeren. In 1538 keerde hij terug naar de Nederlanden, niet in de laatste plaats vanwege zijn huwelijk met Johanna van Hargen (ca. 1515 - ca. 1569). Ter ere van die gelegenheid schreef de humanist Alardus van Amsterdam (1491-1544), die Damião waarschijnlijk via Erasmus had leren kennen, een lofdicht op de bruid.⁷⁴ Johanna was afkomstig uit een adellijke Hollandse familie en was de dochter van Andries van Hargen (1470-1522/1525), heer van Oostwijk, en Catharina Suys. De familie Hargen was gevestigd in het Zuiden van Holland maar bezat ook land en goederen in Brabant, onder andere in Eethen (Land van Heusden).⁷⁵

Het echtpaar vestigde zich in Leuven en zou uiteindelijk zeven zonen en twee dochters krijgen. Damião zette zijn studie aan de universiteit voort en publiceerde meerdere werken. In juli 1542 was het gezin op weg naar Holland toen Leuven belegerd werd door de Fransen. Damião keerde terug en werd ingezet als onderhandelaar. Zijn kortstondige militaire carrière leverde hem meer dan negen maanden krijgsgevangenschap op. De stad Leuven ondernam geen actie en uiteindelijk bewerkstelligde koning João I de vrijlating van Damião, na betaling van een hoge som losgeld. De voorwaarde was wel dat Damião, die officieel nog steeds in dienst was van de koning, terugkeerde naar Portugal.⁷⁶

Terugkeer naar Portugal en de Inquisitie

In augustus 1545 kwam Damião de Góis met zijn vrouw en drie zonen aan in Lissabon. De humanistische en wetenschappelijke gemeenschap was daar in die tijd aan minder restricties onderhevig dan in Spanje, maar het intellectuele klimaat was ook in Portugal niet meer zo open als het geweest was. Damião was een aanstelling als leraar van prins João (1537-1553) toegezegd, maar het duurde niet lang voor hij verantwoording moest komen afleggen aan de Inquisitie. Zijn vele buitenlandse contacten, vooral die met de Duitse hervormers en humanisten, maakten hem verdacht. Bovendien had hij Luther persoonlijk ontmoet en was hij bevriend met Erasmus geweest. Ook werd hij ervan beschuldigd dat hij geen missen bijwoonde, heidense literatuur bezat en geen respect had voor religieuze afbeeldingen.⁷⁷ Zo werd hem onder andere verweten dat hij een lekkage van zijn dak verzakte, waardoor zout visvocht en varkensvet doordrupte op een crucifix in zijn kapel.⁷⁸ De belangrijkste reden voor de aanklacht leek echter een persoonlijk conflict te zijn tussen Damião de Góis en het hoofd van de jezuïeten in Portugal, Simão de Rodrigues. De Inquisitie liet de zaak rusten, zij het met de onheilspellende mededeling “supersedendum nunc esse”: nu is nog niet de tijd.⁷⁹ Van een aanstelling als leraar aan het hof kon echter geen sprake meer zijn. Damião genoot nog wel het vertrouwen van de koning en fungeerde officieus als zijn adviseur. Bovendien benoemde João III in 1548 Damião tot het hoofd van de Torre do Tombo, het Nationaal Archief, waar allerlei vertrouwelijke dossiers lagen opgeslagen.⁸⁰ Het huis van Damião de Góis in Lissabon was een ontmoetingsplaats voor vele buitenlandse bezoekers en stond bekend om zijn uitgebreide bibliotheek. Damião onderhield vele contacten met zowel Portugese als buitenlandse geleerden en humanisten. Simão de Rodrigues probeerde in 1550 nogmaals Damião aan te klagen, wederom zonder succes.

Koning João III overleed in 1557 maar voor Damião had het wegvallen van zijn beschermer nog geen directe consequenties. De regering werd overgenomen door koningin Catharina van Oostenrijk die de intellectuele gemeenschap weinig beperkingen oplegde. Kardinaal Henrique nam in 1562 het regentschap van haar over. Ondanks de eerdere aanklachten stond ook hij niet onwelwillend ten opzichte van Damião. Hij gaf de humanist in 1558 de opdracht om de geschiedenissen van Manuel I en João III te schrijven.⁸¹ De kronieken verschenen in 1566 en 1567; Damião ontving een royale betaling en werd tot ridder in de Orde van Christus benoemd. In 1568 was de troonopvolger Sebastiaan oud genoeg om tot koning gekroond te worden. De nieuwe vorst was opgegroeid in een ander, meer gesloten, intellectueel klimaat en had geen persoonlijke band met Damião. Daarbij kwam dat Damião met zijn kronieken gevaarlijke vijanden had gemaakt. Van een aantal zeer hooggeplaatste adellijke families beschreef hij de betrokkenheid bij intriges en dit had kwaad bloed gezet. De Nederlandse levensstijl van Damião, door sommigen als losbandig beoordeeld, in combinatie met de oude verdenkingen van ketterij leidde in 1571 opnieuw tot zijn arrestatie door de Inquisitie.⁸² De open ideeën over religie van Damião pasten niet meer in de nieuwe tijd, waarin katholieken en hervormers steeds verder uit elkaar groeiden. Damião de Góis werd bijna twee jaar vastgehouden, van april 1571 tot december 1572. De zwaarstwegende aanklacht was dat hij de ideeën van Luther aanhing en er ketterse praktijken op nahield. Damião werd veroordeeld tot een levenslang verblijf in het klooster van Batalha en al zijn bezittingen werden geconfisqueerd. Klaarblijkelijk werd zijn straf daarna verminderd, want Damião de Góis stierf in zijn eigen huis in Alenquer in 1574.

Damião de Góis als opdrachtgever en verzamelaar

Het is dankzij het verweer van Damião tegen de verdenkingen van de Inquisitie dat we kennis hebben van een deel van de kunstwerken die hij in zijn bezit had. In 1545 en 1550 was Damião ervan beschuldigd dat hij de verering van heiligenafbeeldingen bekritiseerde zou hebben en zelf respectloos omging met religieuze afbeeldingen en objecten. Tijdens de verhoren in de jaren zeventig moest hij zich opnieuw daartegen verdedigen. Damião voerde aan dat hij juist zeer toegewijd was aan dergelijke afbeeldingen. Hij gaf daarbij een opsomming van de kunstwerken en andere religieuze objecten die hij bezat en had geschonken aan kerkelijke personen en instellingen. In zijn studeerkamer bevonden zich meerdere religieuze afbeeldingen en retabels. Deze waren van zulke goede kwaliteit dat de koning, de koningin en de kardinaal ze waren komen bezichtigen. Een aantal van deze werken had hij als geschenk weggeven; twee retabels aan de kerk Santa Maria da Várzea in

zijn geboorteplaats Alenquer en nog eens twee retabels aan de koningin.⁸³ Damião's vrouw Johanna was reeds overleden en van zijn negen kinderen verdedigde slechts dochter Catharina haar vader. Het was nota bene haar echtgenoot die een deel van de beschuldigingen met betrekking tot religieuze beelden uitte. Deze schoonzoon, Luis de Castro, was in conflict met Damião's zoon Ambrósio over de kunstcollectie van zijn vader. Damião maakte zich in zijn gevangenschap grote zorgen over de staat daarvan.⁸⁴

De kunstwerken die Damião de Góis wegschonk werden op een ander moment in zijn verklaring nogmaals en gedetailleerder beschreven. Drie van deze werken waren van de hand van Jheronimus Bosch en een was van Quinten Massys; Damião zal deze schilderijen hebben aangekocht gedurende zijn jaren in de Nederlanden.

De Doornenkroning

Tijdens zijn verdediging gaf Damião op 9 februari 1572 een opsomming van zaken die hij aan de Santa Maria da Várzea in Alenquer had gegeven. Hij had in 1560 voor de herstelwerkzaamheden van de kerk betaald en wilde hier begraven worden, wat de vele giften verklaart. Naast de betalingen voor gezongen missen (deels voor zichzelf na zijn overlijden) en jaarlijkse donaties van lampenolie, gaf hij ondermeer een damasten altaarkleed voor de Hoogmis en liet hij een raam aanbrengen met een hekwerk. Hij gaf tevens opdracht voor twee marmeren wandplaten met zijn familiewapens en zijn marmeren grafsteen, alle met Latijnse teksten. Verder schonk hij een *Ecce Homo*, een triptiek met de *Kruisiging* van Quinten Massys en een paneel met de *Doornenkroning* van Jheronimus Bosch.⁸⁵ De schenking van de schilderijen werd later ook nog eens bevestigd door een van zijn bedienden.⁸⁶ Bij de grafmonumenten en bij het werk van Bosch vermeldde Damião expliciet dat hij er veel geld voor had betaald. In het geval van het paneel van Bosch was dat vanwege “[pella] perfeiçam, novidade e invençam da obra”, [door] de perfectie, de originaliteit en de inventie van het werk.⁸⁷ Deze formulering valt op omdat naast de gebruikelijke kwaliteitsaanduiding ‘perfectie’ ook ‘originaliteit’ en ‘inventie’ (ontwerp) zijn toegevoegd. Deze omschrijvingen hebben betrekking op een artistieke beoordeling, waarvan de noodzaak in een inquisitieverhoor niet direct duidelijk is. De opmerking was misschien bedoeld om de bijzonderheid van het werk te onderstrepen. Het zou echter ook kunnen dat het begrip en de waardering van de beeldtaal van Jheronimus Bosch in de kringen van de Portugese Inquisitie al enigszins problematisch aan het worden was. Damião achtte het wellicht verstandig de artistieke ervaar te benadrukken.

Er wordt wel gesuggereerd dat de *Doornenkroning* die Damião de Góis bezat het exemplaar zou kunnen zijn dat zich tegenwoordig in de National Gallery in Londen bevindt.⁸⁸ Het gaat inderdaad in beide gevallen om enkele panelen zonder luiken en het schilderij in Londen heeft een mogelijke Spaanse herkomst, maar dit zijn dan ook de enige aanwijzingen.⁸⁹ De voorgestelde identificatie van het werk met de *Doornenkroning* van een navolger van Bosch in El Escorial is evenmin overtuigend.⁹⁰ Onder andere Unverfehrt suggereert dat toen Spanje in 1580 Portugal annexeerde, de *Doornenkroning* door de kerkbeheerders werd afgestaan – al dan niet vrijwillig – aan de nieuwe koning.⁹¹ Als argument daarvoor wordt verwezen naar de omschrijving van een *Doornenkroning* in de schenking van schilderijen aan El Escorial in 1593. Omdat de tekst in de inventaris van de *entrega* luidt: “(...) Embiaronla a su Majestad de Flandes por la via de Lisboa (...)” is wel voorgesteld dat dit werk uit Lissabon kwam.⁹² Het is echter niet duidelijk of deze melding wel naar de *Doornenkroning* van Damião verwijst, een schilderij dat zich waarschijnlijk al vanaf 1545 in Portugal bevond. De beschrijving van het traject van verzending “uit Vlaanderen naar Lissabon”, welke in dit geval bijna vijftig jaar daarvoor plaatsvond, kan nauwelijks op dit werk betrekking hebben.

Geschenken

Op een ander en waarschijnlijk later moment tijdens de verhoren verklaarde Damião dat hij aan kardinaal Giovanni Ricci van Montepulciano twee werken van “do grande jheronimo bosque” had geschenken.⁹³ Giovanni Ricci was tussen 1545 en 1550 de nuntius (diplomatiek vertegenwoordiger van de paus) in Lissabon. Damião had voor de schilderijen, een *Verzoeking van Job* en een *Verzoeking van de heilige Antonius*, meer dan tweehonderd cruzados betaald. Hij gaf ze als geschenk aan de nuntius, die de werken zeer bewonderde. Als dank beloofde Ricci allerlei gunsten te zullen verlenen aan de kinderen van Damião. Damião voegde in zijn verklaring toe dat van deze belofte nog niets terecht was gekomen.⁹⁴ Giovanni Ricci stond vooral bekend als een kundig zakenman en verzamelde bij voorkeur portretten, antiquiteiten en exotica. Hij gebruikte zijn schilderijencollectie, die in verhouding beperkt was, als een instrument voor sociale en politieke bemiddeling.⁹⁵ Giovanni Ricci keerde in 1550 alweer terug naar Italië en het is de vraag of de werken daar lang in zijn bezit bleven. Wel werd tot vrij recent aangenomen dat de *Verzoeking van de heilige Antonius* zijn weg weer terugvond naar Portugal. Ondanks dat Damião de Góis spreekt over een enkel paneel werd het toch aannemelijk gevonden dat het werk dat hij bezat de triptiek de *Verzoeking van de heilige Antonius* kon zijn.⁹⁶ Deze triptiek, die tot de beste uit

het oeuvre van Bosch behoort, bevindt zich tegenwoordig in het Museu Nacional de Arte Antiga in Lissabon.⁹⁷ De conservator van dit museum, Joaquim Oliveira Caetano, toonde echter in 2012 aan dat het werk zich pas sinds 1872 in de Portugese Koninklijke collectie bevond. Het werk kwam toen waarschijnlijk uit Spanje, maar het is niet bekend of het daar werd verworven.⁹⁸ Over wat er met de schilderijen van Damião de Góis gebeurde nadat hij ze weggaf is verder helaas niets bekend. Ook weten we niets over de samenstelling van Damião's collectie als geheel, maar hij zal wellicht tevens schilderijen met profane onderwerpen bezeten hebben. Deze werken waren echter niet relevant voor de Inquisitie en zij kwamen derhalve niet ter sprake.

De nadruk die Damião de Góis en zijn getuigen in hun verklaringen legden op de kwaliteit en de kostbaarheid van de werken kan niet los worden gezien van de omstandigheden. Het was tenslotte bewijsvoering voor de grote waardering die Damião voor dergelijke religieuze objecten had en enige overdrijving moet daarom verondersteld worden. Niettemin hoeft er niet aan getwijfeld te worden dat hij de werken inderdaad in bezit had of had gehad. Het werk van Jheronimus Bosch, met zijn vernieuwende beeldtaal en kritisch-moralistische inhoud ten opzichte van de mens en de wereld, zal Damião aangesproken hebben. Het feit dat hij de schilderijen als geschenk weggaf aan belangrijke figuren en locaties suggereert dat het kwaliteitswerken waren. Dat sluit niet uit dat de schilderijen mogelijk goede kopieën waren of het werk van navolgers. Damião verwierf de werken in een periode dat de populariteit van Bosch sterk groeiende was. Het zal wellicht niet onmogelijk zijn geweest om drie originelen te verwerven, maar wel zeer uitzonderlijk. Bovendien is, zoals al eerder gezegd de kwestie van toeschrijvingen uit deze periode altijd een heikel punt.

Dat Damião de schilderijen van Jheronimus Bosch niet voor zijn collectie behield betekent niet dat hij er minder persoonlijke waarde aan hechtte. Dit blijkt uit de context van de schenkingen. De *Doornenkroning* van Bosch en de *Kruisiging* van Massys kregen een plaats in de Santa Maria da Várzea in zijn geboorteplaats. Damião betaalde voor het onderhoud van de kerk en hij en zijn vrouw zouden er begraven worden. De schilderijen maakten, als het ware, deel uit van de inrichting van zijn eigen grafkapel. Over de schenkingen aan kardinaal Ricci lijkt onderhandeld te zijn en er werden tegenprestaties bedongen. Kunst-

objecten hadden in deze periode meerdere functies en het is interessant hoe in de verklaring van Damião de Góis dit heel expliciet is geformuleerd. Hij betoogde dat het bezit van de werken getuigt van zijn grote devotie, maar hij vertelde ook dat het weggeven ervan gunsten opleverde voor zijn familie. Devotiebeleving en belangenbehartiging door middel van hetzelfde kunstwerk zaten elkaar niet in de weg.

Positionering van Damião de Góis

De belangstelling van Damião de Góis voor het werk van Jheronimus Bosch zal niet zozeer in de Habsburger hofkringen in de Nederlanden ontstaan zijn, maar is waarschijnlijker terug te leiden naar zijn contacten in humanistische kringen. De interesses van Damião de Góis waren daarbij van een enigszins andere aard dan die van bijvoorbeeld Hendrik III van Nassau, Mencía de Mendoza en Filips van Bourgondië-Blatón. Damião richtte zich niet zozeer op de Oudheid en Italiaanse Renaissance maar op verschillende eigentijdse en 'exotische' culturen waar hij mee in aanraking kwam. Bovendien was hij geïnteresseerd in religieuze hervorming en begaf hij zich in de kringen waar hervormers zich ophielden. Gezien deze fascinatie met andersoortige beeldtalen, eigentijdse cultuur en religieuze vernieuwing is het niet verwonderlijk dat het werk van Jheronimus Bosch hem aansprak.

Damião had tevens een andere positie dan de eerder besproken diplomaten en adviseurs. Niet alleen was hij niet in de directe dienst van het Habsburgse hof, maar sinds 1533 was hij min of meer vrijgesteld van diplomatieke taken en activiteiten voor de Portugese handelsnatie. Dat gaf hem de gelegenheid om zich toe te leggen op zijn intellectuele ambities. Het gaf hem ook een grotere mate van vrijheid om zich op gebieden te begeven waar kritisch naar gekeken werd, zoals religieuze hervorming. Dat lag anders voor diplomaten en adviseurs die verbonden waren aan het hof in de Nederlanden. Zij moesten beducht zijn voor het expliciet uiten van dergelijke interesses, om hun reputaties en aanstellingen te beschermen. Dat gold met name voor hen die zich regelmatig naar Spanje begaven, zoals Diego de Guevara, of er permanent verbleven, zoals zijn zoon Felipe de Guevara. Diens vrouw werd desondanks van Lutherse sympathieën beschuldigd. Toen Damião de Góis in 1545 noodgedwongen terugkeerde naar Portugal, brachten zijn contacten en relaties met de Duitse humanistische hervormers hem dan ook al snel in een problematische situatie.



- 1 Eichberger 2018, pp. 25, 30.
- 2 Eichberger 2010, pp. 2353, 2554; Eichberger 2018, p. 32.
- 3 Eichberger 2018, p. 25.
- 4 Eichberger 2010; p. 2352.
- 5 Le Glay 1839, pp. 479, 480; De Laborde 1850, p. 57; Eichberger 2010, p. 2391.
- 6 Jan van Eyck, *Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw*, 1434, olieverf op eiken paneel, 81,8 × 59,7 cm, Londen: National Gallery, inv. nr. NG 186; Eichberger 2010, p. 2391, inventaris 1516, fol. 1: “Vng grant tableau qu'on appelle Hernoul le Sin auec sa femme dedens une chamber qui fut donne a madame par don Diego, les armes duquel son ten la couuerte du dit tableau. Fait de peintre Johannes” en p. 2484, inventaris 1524, p. 29: “Item vng aultre tableau, fort exquis, qui serlot a deux fuillez, ou jl y a paint vng homme et vne femme estans deboulz, touchant la main l'ung de l'aultre, fait a la main de Johannes, les armes et diuse de feu don Dieghe esdits deuz fuillez, nomme le personnaige Arnoult Fin.”
- 7 Le Glay 1839, p. 480 (inventaris 1516); Eichberger 2010, p. 2391; BoschDoc entry 29389, ADN Lille, Rekenkamer van Lille (Chambre des Comptes de Lille) B3507 / 123904, fol. iv.
- 8 Voor de mogelijke identificatie van ‘Jorine’ als Jhorine de Nyenwerwe zie Van Heesch 2019, p. 42.
- 9 Eichberger 2010, p. 2485: “[...] Item, vng aultre tableau de monseigneur Sainct Anthoine tenant vng liure et vne bericle en sa main et vng baston soubz son bras, le fond de bocaige es estranges figures de personnaiges[...]; Parijs, Bibliothèque National de France, Cinq Cents de Colbert, 128 (1534-1524), fol. 74 (Eichberger p. 2453).
- 10 Le Glay 1839, pp. 480-482; De Laborde 1850, p. 42.
- 11 Eichberger 2010, pp. 2358, 2459.
- 12 Eichberger 2010, p. 2453; Parijs, Bibliothèque National de France, Cinq Cents de Colbert, 128 (1534-1524), fol. 70.
- 13 Eichberger 2010, vol. 3, pp. 2353-2354, p. 2451; Eichberger 2013, pp. 71-80. In het Parijse exemplaar van de inventaris 1523-1524 is als titel opgenomen: “Riches tableaux de peintures et aultres, estans a la dite seconde chambre a chemynee”, Parijs, Bibliothèque National de France, Cinq Cents de Colbert, 128 (1534-1524), fol. 70v; Van Heesch 2019, p. 43.
- 14 Eichenberger 2010, pp. 2351-2360.
- 15 García Pérez 2009, pp. 643, 644.
- 16 Vives 1524 (Fantazzi 2000), p. 70; Vosters 1987, pp. 30, 31.
- 17 Steppe 1967, pp. 12-14.
- 18 Hidalgo Ogáyar 2009, pp. 1-17.
- 19 Vosters 1987, pp. 42, 69.
- 20 Steppe 1969, pp. 460; Vosters 1987, p. 42.
- 21 Vosters 1961, pp. 62, 64.
- 22 García Pérez 2009, p. 646.
- 23 García Pérez 2002, p. 150.
- 24 Roest van Limburg 1908, p. 44; García Pérez 2009, p. 647.
- 25 Sant Cugat del Vallès, ANC, Archivo del Palau, Marquesado del Zenete, legajo 142, correspondentie tussen Gilles van Busleyden en Mencía de Mendoza, mei en september 1532. Gepubliceerd in: Steppe 1969, pp. 477-484. Voor de positie van Arnao del Plano, zie ook Brumont en Priotti 2014, pp. 139-360.
- 26 Steppe 1969, pp. 469, 470.
- 27 Steppe 1969, pp. 470, 472-476.
- 28 Steppe 1969, pp. 483, 488.
- 29 Roest van Limburg 1908, pp. 49-51; Steppe 1969, p. 491.
- 30 Steppe 1969, pp. 491, 492.
- 31 Steppe 1967, p. 14 noot 70: Sant Cugat del Vallès, ANC, Archivo del Palau, Marquesado del Zenete, legajo 142: schrijven van Arnao del Plano aan Mencía de Mendoza, Antwerpen, 10 november 1542.
- 32 Steppe 1969, pp. 503, 504.
- 33 Vosters 1987, p. 24.
- 34 Vázquez Dueñas 2016, p. 37.
- 35 Redondo 1976, p. 238.
- 36 Vosters 1987, p. 50.
- 37 Fagel 2000, pp. 75-77.
- 38 Collantes Terán 2000, p. 67; García Pérez 2009, pp. 646, 647.
- 39 Roest van Limburg 1908, pp. 49-51.
- 40 Steppe 1967, p. 39 noot 67 en 68; Sant Cugat del Vallès, ANC, Archivo de Palau, Marquesado del Zenete, Brief van Arnao de Plano aan Mencía de Mendoza, oktober 1539, legajo 122: “(...) Las tres pinturas de Geronimo Bosque, las dos, la de tabla quebro (...),” “(...) por una pintura de un carro que se quebro, que avia comprado por su señoría e no la pago (...)”, Leg. 144: “(...) y saber sy ay otro carro como el que se quibro de Geronimo Bosque (...)”. Tijdens een bezoek aan het Archivo Nacional de Cataluña in oktober 2014 ben ik er helaas niet in geslaagd het originele document te vinden. Bij mijn weten is Steppe de laatste persoon geweest die deze brief heeft gezien.
- 41 Steppe 1967, pp. 13, 14; Colenbrander 2014, p. 85.
- 42 Steppe 1967, p. 13 noot 67: Sant Cugat del Vallès, ANC, Archivo de Palau, Marquesado del Zenete, legajo 122, Brief van Arnao de Plano aan Mencía de Mendoza, oktober 1539.
- 43 Roest van Limburg 1908, p. 41; Vosters 1961, p. 68; Navolger Jheronimus Bosch, *Passietrip-tiek*, ca. 1530-1540 (middenpaneel) en ca. 1540-1550 (luiken), olieverf op eiken paneel, linkerluik 152,2 × 85,6 cm, middenpaneel 139,7 × 170,2 cm, rechterluik 152,4 × 84,5 cm, Valencia: Museu de Belles Arts de València, inv. nr. 264 -266. Zie ook Museo del Prado, Bosch Catalogus 2016, pp. 219-221, nr. 16.
- 44 Technical Studies 2016, pp. 385, 387, 391; Catalogue Raisonné 2016, p. 439.
- 45 Steppe 1967, p. 22; Catalogue Raisonné 2016, pp. 436, 439.
- 46 Steppe 1967, p. 13.
- 47 Sant Cugat del Vallès, ANC, Archivo del Palau, Marquesado del Zenete, leg. 122, inventaris 1548, fol. 34: “pinturas de lienzo en la libeiga (...) Item otra pintura de Jeronimo Bosque de viejo y una vieja con su guardicion de madera la redonda, el viejo con una sestra de [niet leesbaar...] en la mano. es de lienço [‘es de lienço’ deze toevoeging in ander en jonger handschrift] (...) item una pintura de Jeronimo Bosque de torre de Babilonia tiene de alto; es de lienço [‘es de lienço’ deze toevoeging in ander en jonger handschrift] (...) item una pintura de Geronimo Bosque de san Joan evangelista, tiene un caliz en la mano / tiene de alto una vara y tres palmos y de ancho una vara y un palmo; es de lienço lienço [‘es de lienço’ deze toevoeging in ander en jonger handschrift].”
- 48 Steppe 1967, p. 13.
- 49 Cruz Valdovinos 2006, p. 120.
- 50 Navolger Jheronimus Bosch, de *Verzoeking van de heilige Antonius*, ca. 1530-1540, olieverf op eiken paneel, 73 × 52,5 cm, Madrid: Museo Nacional del Prado, inv. nr. p2049; Garrido en Van Schoute 2001, pp. 59-67, 240-241; Catalogue Raisonné 2016, pp. 456-459, nr. 31; Museo del Prado, Bosch Catalogus 2016, pp. 251-257, nr. 26; Van Heesch 2019, pp. 72-74. Het BRCP beschouwt het als een werk van een navolger, met een datering van ca. 1530-1540. Het Museo del Prado is van mening dat het een eigenhandig werk van Bosch is, geschilderd ca. 1510-1515.
- 51 Sant Cugat del Vallès, ANC, Archivo de Palau, Marquesado del Zenete, Inventaris 1548, legajo 122, fol. 29r; Vázquez Dueñas 2016, p. 56.
- 52 García Pérez 2009, p. 647.
- 53 Silva Maroto 2001 heeft gesuggereerd dat Filips II in ieder geval het doek met de Toren van Babel verwierf, en wel vóór de veiling, omdat daar alleen het doek met de oude man en de oude vrouw werd aangeboden. Het zou dit exemplaar van de Toren van Babel zijn dat Filips II in 1564 naar El Escorial zond. Echter, deze aanname is uitsluitend gebaseerd op de titel; Silva Maroto 2001, pp. 42, 43.
- 54 BoschDoc, entry 28677: Inventaris van Jan van Casembroot, Brussel: Algemeen Rijksarchief, Rekenkamer, inv. nr. 593, fol. 167; Pinchard 1860, p. 276.
- 55 Vandenbroeck 1987, p. 166; Van Dijck 2001, pp. 63, 100; Duquenne 2004.
- 56 Zie bijvoorbeeld De Vrij 2012, pp. 113, 114, 380, 381.
- 57 Dek 1970, p. 138; Renson 2001, p. 93; Catalogue Raisonné 2016, pp. 27, 31 noot 106.
- 58 Gerlach 1988 (1978), p. 83; Catalogue Raisonné 2016, p. 27.
- 59 Troost en Woltjer 1979, p. 313.
- 60 Steppe 1969, p. 480; Sant Cugat del Vallès, ANC, Archive del Palau, Marquesado del Zenete, leg. 142, Rekening voor geleverde schilderijen door Bernard van Orley aan Mencía de Mendoza, 4 mei 1532.
- 61 Van Hooydonk 1993, pp. 104, 213; Fagel 1996, p. 60; Renson 2001, p. 93. Renson verwacht Pedro de Guevara met Diego de Guevara wanneer zij Pedro beschrijft als groot kunstliefhebber, verzamelaar van Bosch en de vader van Felipe de Guevara.
- 62 Renson 2001, p. 95; Ilsink, Koldewey en Spronk 2018, pp. 62-82.
- 63 Feist Hirsch 1967, pp. 40-43.

- 64 Oliviera Caetona 2016, p. 240.
- 65 Bell 1941, p. 244.
- 66 Feist Hirsch 1967, pp. 3-6.
- 67 Jordan Gschwend 2018, pp. 51-59.
- 68 Henriques 1898, p. 115, fol. 141, Verklaring voor de Inquisitie, en pp. 145, 146: Correspondentie tussen Damião de Góis en João III, augustus 1530; Feist Hirsch 1967, pp. 44, 45.
- 69 Henriques 1898, p. 49, fol. 70v, Inquisitiever-slag; Feist Hirsch 1967, p. 32.
- 70 Feist Hirsch 1967, pp. 69, 76, 221.
- 71 De Góis 1602; Vosters 1964, p. 146.
- 72 Feist Hirsch 1967, pp. 69, 70.
- 73 Feist Hirsch 1967, pp. 69-89.
- 74 Sterck 1934, p. 115: *Epithalamion Damiani à Góis*, equitis Lusitani et Joannae ab Hargen.
- 75 Kort 1995, p. 6.
- 76 Bell 1941, p. 247; Feist Hirsch 1967, pp. 122-124.
- 77 Bell 1941, p. 247; Feist Hirsch 1967, p. 188; Oliviera Caetona 2014, p. 76.
- 78 Bell 1941, p. 248.
- 79 Uitspraak van grootinquisiteur kardinaal Henrique zoals geciteerd in: Oliviera Caetona 2014, p. 76.
- 80 Bell 1941, p. 247; Feist Hirsch 1967, pp. 186, 188, 189.
- 81 Bell 1941, pp. 249, 250.
- 82 Bell 1941, p. 250; Feist Hirsch 1967, p. 209; Oliviera Caetona 2014, p. 76.
- 83 Henriques 1898, p. 104, fol. 129, Verklaring voor de Inquisitie: “prouará que o R. he muito deuoto das imagẽs e tem no seu escriptorio muitas imagẽs muito sanctas e por os muitos e excelentes retabulos que o R. tem no seu escriptorio elrej que está em gloria e a rainha nosa sñra e Iffte e depois o Cardeall Iffte foram ver o dito escriptorio; e em retablos e imagẽs gastou o R. muito dro, e a santa maria da uarzea dalamquer onde o R tem a sua capella deu dous retabulos; e á rainha nosa sñra deu outros retablos”; Feist Hirsch 1967, pp. 212, 218.
- 84 Henriques 1898, p. 71, fol. 96v, Verklaring voor de Inquisitie; Feist Hirsch 1967, p. 219.
- 85 Lissabon, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Tribunal do Santo Ofício 1536/1821, Inquisição de Lisboa, Processo de Damião de Góis, PT/TT/TSO-IL/028/17170_106v-107, <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=2317173> [geraad-pleegd 14-9-2018]: 9 febr. 1572 “Item, dei á dita Egreja de nossa senhora da Varzea hum retabulo com portas, em que está pintado ho crucifixo, peça que val mais de cem cruzados, pella grande perfeição da obra, feito por mestre quentino” (...) “Item, lhe dei mais hum painel em que está pintado ha coroação de nosso Senhor Jesu Christo, peça que val muito dinheiro, pella perfeição, novidade e invenção da obra, feita por hieronimo bosque”. Transcriptie: De Mendonça 1859, pp. 135, 136; Henriques 1898, pp. 81, 82, fol. 106, Verklaring voor de Inquisitie.
- 86 Henriques 1898, pp. 111, 112, fols. 136, 137, Verklaring voor de Inquisitie door “Heronimo fernandez Criado de dameão de guois (...)”.
- 87 Lissabon, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Tribunal do Santo Ofício 1536/1821, Inquisição de Lisboa, Processo de Damião de Góis, PT/TT/TSO-IL/028/17170_106v-107, (transcriptie: De Mendonça 1859, p. 136; Henriques 1898, p. 82, fol. 106, Verklaring voor de Inquisitie.
- 88 Voor de gegevens van de *Doornenkroning van Christus* zie Bijlage I, nr. A14; Campbell 2016, p. 218; Catalogue Raisonné 2016, p. 265.
- 89 Campbell 2014, p. 144; Catalogue Raisonné 2016, p. 265.
- 90 Navolger Jheronimus Bosch, *De doornenkroning van Christus*, ca. 1530-1540, olieverf op eiken paneel, 157,5 x 195,8 cm, San Lorenzo de El Escorial: Monasterio de San Lorenzo de El Escorial / Patrimonio Nacional, inv. nr. 10014743.
- 91 Engelenburg 1901, p. 195; Unverfehrt 1980, p. 24.
- 92 AGP, Madrid, Patronato, El Escorial, Libros de entregas de Felipe II, Caja 82, Entrega sexta, fols. 158, 159; Cremades 2013, p. 401; Unverfehrt 1980, pp. 23, 24. De melding over de Doornenkroning volgt na de tekst “Ze stuurden het naar Zijne Majesteit van Vlaanderen via Lisboa” maar deze kan ook betrekking hebben op de werken die ervoor worden genoemd.
- 93 Lissabon, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Tribunal do Santo Ofício 1536/1821, Inquisição de Lisboa, Processo de Damião de Góis, fol. 141v, Verklaring voor de Inquisitie.
- 94 Lissabon, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Tribunal do Santo Ofício 1536/1821, Inquisição de Lisboa, Processo de Damião de Góis, Verklaring voor de Inquisitie, PT/TT/TSO-IL/028/17170_141v-142, <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=2317173> [geraadpleegd 14-9-2018]: “[...] aho nuncio monte Pulesano dei hũ painel da tentação de São Job e outro das tentações de sancto antão que me custarão perto de duzētos cruzados pintadas da mão do grande jheronimo bosque, has quaes me mādou cōmeter per jam lousado, e jam quinoso q lhe vendesse, e eu lhos mādei em presente pello q melle prometeo m[tos] beneficios para meus filhos, dos quaes ate guora não tenho visto nenhuns. [...]” (transcriptie: Henriques 1868, p. 116).
- 95 De Jong 1992, pp. 135, 136.
- 96 Onder andere: Baldass 1960, p. 232; Feist Hirsch 1967, p. 48.
- 97 Voor de gegevens van de *Verzoeking van de heilige Antonius* (Lissabon), zie Bijlage I, nr. A4.
- 98 Oliveira Caetano 2014, pp. 72-81.

KAD.



10

Mogelijk werk van Bosch in bezit van de adellijke elite

251

In dit hoofdstuk wordt een groep personen en/of families nader bekeken bij wie uit de inventarissen van hun bezittingen blijkt dat zij werken van Jheronimus Bosch bezaten. Anders dan in de vorige hoofdstukken het geval was, hebben deze kunstwerken geen directe relatie met schilderijen uit het kernoeuvre van Jheronimus Bosch. In een enkel geval is er wel een overeenkomst met een tekening van de schilder of wordt hij als *inventor* genoemd. Sommige van de in archivalia beschreven werken hebben de tijd overleefd maar worden tegenwoordig toegeschreven aan de werkplaats of navolgers. Het is zeker niet uitgesloten dat de werken in opdracht van sommige van de eigenaren werden vervaardigd: het meest waarschijnlijke is dit in het geval van Filips van Bourgondië-Blatôn. Bij de schilderijen in bezit van de families Manuel en Van Croÿ is het bepalen van de herkomst problematischer. De inventarissen die de werken noemen werden opgemaakt aan het einde van de zestiende eeuw en de toenmalige eigenaren waren generaties verwijderd van Jheronimus Bosch. In beide gevallen is er echter een reële mogelijkheid dat de schilderijen en afkomstig waren uit het bezit van tijdgenoten van Bosch: Juan Manuel (circa 1455-1543) en Willem van Croÿ-Chièvres (1458-1521). De werken en hun eigenaren, de mogelijk eerste evenals de latere eigenaren zijn daarom een nadere bestudering waard. Alle in de volgende paragrafen genoemde kunstliefhebbers zijn afkomstig uit de hoogste kringen van de elite; de meest hooggeplaatste onder hen is zonder twijfel koningin Isabella van Castilië.

10.1 De Spaanse koninklijke collectie

Na de dood van Juan II van Castilië heerste Isabella's halfbroer Enrique IV over het koninkrijk Castilië en León. Er was veel kritiek op zijn bewind, en na een reeks staatsgrepen lag de macht

in feite bij Castiliaanse adel. Enkele partijen daarvan riepen Isabella's broer Alfonso XII uit tot koning, wat leidde tot een burgeroorlog tussen Enrique en Alfonso. Na de plotselinge dood van de jonge Alfonso in 1468 eiste Isabella zelf de troon op. Zij werd daarbij gesteund door een groot deel van de Castiliaanse edelen en door Juan II, de koning van Aragon. Onder deze druk erkende Enrique Isabella als troonopvolgster, onder voorwaarde dat hij haar echtgenoot zou bepalen. Dit verbond werd verbroken toen Isabella haar eigen onderhandelingen voerde en in 1469 trouwde met Fernando van Aragon. Ondanks dat zij eigenlijk geen recht had op de troon liet zij zich na de dood van Enrique in 1474 bijna direct kronen tot koningin van Castilië en León.¹ De koninkrijken Castilië en Aragon waren weliswaar verbonden door het huwelijk van *Los Reyes Católicos*, Ferdinando en Isabella, maar de regeringen bleven gescheiden. Isabella was niet alleen in naam koningin, maar voerde ook daadwerkelijk het bewind over haar rijk.

Isabella van Castilië was zowel een heerseres als een opdrachtgever van formaat.² Isabella *la Católica*, de schoonmoeder van Filips de Schone, overleed in 1504. Als vroegste vermelding van een schilderij van Bosch in een koninklijke collectie wordt met enige regelmaat een werk genoemd dat in haar bezit was. De inventaris uit 1505 van haar collectie vermeldt een werk met de voorstelling van een naakte vrouw met lang haar en de handen gevouwen: een Boetedoening van Maria Magdalena of mogelijk een Maria Aegyptiaca.³ Op het kleine paneel is op de onderste vergulde lijst in zwarte letters de naam *jeronimus* aangebracht. Over het algemeen wordt daarom aangenomen dat het hier een schilderij van Jheronimus Bosch betreft.⁴ Bij deze veronderstelling kunnen echter de nodige vragen worden gesteld. Kunsthistoricus Francisco Javier Sánchez Cantón publiceerde de inventaris, en vermeldt tevens een aantal andere schilderijen daaruit die mogelijk van de hand van Bosch zijn: twee versies van de Verzoeking van de heilige Antonius en nog een afbeelding van Maria Magdalena.⁵ De relatie met Bosch is echter uitsluitend

Jheronimus Bosch, *Helleschip*, 17,5 x 15,4 cm, pen en inkt op papier; Wenen: Akademie der bildenden Künste, inv. nr. 2554.

gebaseerd op de onderwerpen van de werken.⁶ Daarbij moet worden aangetekend dat *Maria Aegyptiaca* als onderwerp niet voorkomt binnen het kernoeuvre van Bosch, noch Maria Magdalena als hoofdpersonage.

De collectie van Isabella bestond voor een aanzienlijk deel uit werken uit de Nederlanden, geïmporteerd dan wel geschilderd door haar Nederlandse hofschilders. Jan Brans beschrijft Isabella daarom als “een van der ijverigste beschermsters van deze schitterende ontplooiing van het Vlaamse genie binnen de grenzen van haar Rijk”. Hij stelt dat haar voorliefde voor kunst uit de Nederlanden tegemoet kwam aan zowel haar religieuze als haar esthetische behoeften.⁷ Dit beeld van Isabella als verzamelaar is in latere tijden enigszins bijgesteld. Haar collectie bevatte weliswaar veel schilderwerken maar andere objecten, zoals zilver en tapijten, werden van groter belang geacht.⁸

Het toeschrijven van schilderijen aan kunstenaars aan de hand van inventarissen is een uiterst precare praktijk. Zowel Sánchez Cantón als Brans vermelden, naast Bosch, ook werken van Rogier van der Weyden, Hans Memling en Dirk Bouts. De meerderheid van deze schilderijen, in tegenstelling tot de *Boetedoening van Maria Magdalena*, lijkt de tijd te hebben overleefd. Veel bevinden zich in de Capilla Real in Granada, andere maken deel uit van collecties wereldwijd. Wel zijn de meeste van deze toeschrijvingen in de loop van de tijd bijgesteld naar ‘school van’, ‘in de stijl van’ of ‘navolger van’. Isabella bezat echter ook eigenhandige schilderijen, ondermeer van Dirk Bouts, en bovendien zijn de kopieën in haar collectie vaak van hoge kwaliteit. Anders dan bij de meeste andere beschreven werken wordt bij het paneel met de Maria Magdalena een naam vermeld: *Jeronymus*. Deze is niet opgenomen als een specifieke referentie naar de kunstenaar; beschreven wordt de aanwezigheid ervan in zwarte letters op de lijst van het schilderij. Dit is ongebruikelijk bij werken van Jheronimus Bosch. Spaanse inventarissen melden vaak nadrukkelijk de naam van de schilder, die dan bijna altijd met ‘Bosco’ of ‘Bosque’ wordt aangeduid. Het is uiteraard heel goed mogelijk dat het hier om een andere, mogelijk Nederlandse, schilder gaat met de naam Jeronymus. Silva Maroto stelt dat de naam op de lijst feitelijk “Jheronimus Bosch” zou zijn en dat de inventaris een afkorting gebruikt. Het is echter niet duidelijk waar zij dit op baseert, en bovendien lijkt er geen sprake van het gebruik van een afkorting in de originele notitie.⁹ Daarnaast zijn geen werken van Bosch bekend met een signatuur op de lijst, noch die waar Bosch met zijn naam signeert in een verkorte vorm of enkel zijn voornaam gebruikt.

Een deel van de collectie van Isabella werd in Spanje aangekocht, ondermeer op de tweejaarlijkse kunstmarkt in Medina del Campo. Op deze markt werd op grote schaal Nederlandse kunst verhandeld. De kwaliteit van deze werken was niet altijd even hoog, maar er werd niettemin een vooraanstaande clientèle bediend. Deze kunstliefhebbers kochten soms groot in: Isabella *la Católica* schafte in 1503 in één aankoop twaalf grote religieuze werken en nog eens tweeënvijftig doekschilderingen aan.¹⁰ Schilderijen van Jheronimus Bosch zullen op deze markt waarschijnlijk niet verhandeld zijn, maar mogelijk wel producten uit de werkplaats, kopieën of werk van navolgers.

Er is wel gesuggereerd dat het aan Bosch toegeschreven paneel via Diego de Guevara in het bezit van Isabella kwam of dat Filips de Schone en Johanna van Aragon het haar schonken bij hun bezoek in 1501-1502.¹¹ Er zullen zonder twijfel kunstwerken als geschenk uitgewisseld zijn tussen de koningin en haar bezoekers, maar er is geen concrete aanwijzing dat dit werk op dergelijke wijze aan Isabella gepresenteerd werd.¹² Bovendien is er reden om aan te nemen dat het schilderij niet direct in het bezit kwam van Isabella van Castilië. Silva Maroto heeft overtuigend betoogd dat het werk aanvankelijk het eigendom was van Isabella van Aragon, de dochter van de koningin. Na het overlijden van de prinses in 1498 kwam een deel van haar bezittingen, inclusief het hier besproken paneel, in bezit van haar moeder. Het schilderij verbleef echter eerst een tijd bij Doña Madona Marque, een van de hofdames van de prinses. Pas na de dood van Doña Madona ging het over naar een kamerheer van de koningin. Deze had het schilderij en andere goederen nog in bewaring op het moment dat de inventaris werd opgemaakt, in juni 1505.¹³ Isabella van Castilië was toen al een half jaar overleden. Dit betekent dat het werk weliswaar in haar bezit was, maar dat ze het naar alle waarschijnlijkheid nooit onder ogen heeft gehad. Ook een van de andere schilderijen uit de inventaris van Isabella *la Católica*, een werk met de heilige Antonius – volgens Sánchez Cantón mogelijk van Bosch – maakte deel uit van de bezittingen van de prinses.¹⁴ Er is niets bekend over hoe Isabella van Aragon deze werken verwierf. Het is duidelijk dat Isabella van Castilië en haar familie grote belangstelling hadden voor kunst uit de Nederlanden, en vooral voor werken met religieuze onderwerpen. Ook al pasten de schilderijen van Bosch goed in dergelijke collecties, de conclusie dat het hier om een werk van hem gaat is wellicht te snel getrokken en de toeschrijving aan Bosch kan met recht betwijfeld worden. Tenslotte: bij de veiling van de bezittingen van Isabella in 1505 bleven veel van de schilderwerken onverkocht. Het is veelzeggend dat ook de belangstelling voor

het paneel met Maria Magdalena of Maria Aegyptiaca minimaal was; het werk wisselde voor een laag bedrag van eigenaar.¹⁵

10.2 Filips van Bourgondië-Blatôn

Een hooggeplaatste eigenaar van werk van Jheronimus Bosch en een befaamd kunstverzamelaar was bisschop Filips van Bourgondië-Blatôn (1464-1524). Zijn naam wordt verbonden aan twee werken die gerelateerd zijn aan Bosch, een onbekend schilderij op doek en een paneel met een afbeelding van de Keisnijding. Filips onderhield bovendien nauwe relaties met een aantal andere vroege eigenaren van Bosch' werk uit de kringen van het Bourgondisch-Habsburgse hof.

Een beknopte levensloop

Filips van Bourgondië-Blatôn was een van de buitenechtelijke zonen van de Filips de Goede (1396-1467), de overgrootvader van Filips de Schone. De jonge Filips werd door zijn moeder opgevoed, totdat hij door Maria van Bourgondië en Maximiliaan van Oostenrijk naar het hof gehaald werd. Tussen 1493-1496 was Filips werkzaam voor David van Bourgondië, bisschop van Utrecht en zijn veel oudere halfbroer. Na diens dood keerde hij terug naar het hof, waar hij snel carrière maakte. In 1498 werd hij benoemd als admiraal ter zee, een hoge post met veel invloed. Ook kreeg hij verschillende heerlijkheden, waaronder Blatôn. In de jaren daarna diende hij Maximiliaan en diens zoon Filips de Schone. Vanaf de eerste reis van Filips en Johanna naar Spanje (in 1501) tot 1517 was hij aangesteld als *grand et premier maître d'hôtel*. Daarnaast was hij diplomaat en stadhouder van het hertogdom Gelre en het graafschap Zutphen (1505-1507). In 1508 bracht een diplomatieke missie Filips van Bourgondië-Blatôn naar Rome. In zijn gevolg reisde Jan Gossaert mee, om de klassieke kunst en architectuur vast te leggen in tekeningen. Tijdens de reis en het verblijf in Italië zal Filips ongetwijfeld de nodige kunstaankopen gedaan hebben.¹⁶ Bij terugkeer vestigde hij zich op kasteel Souburg, dat hij liet verbouwen tot een renaissanceresidentie. Hij had daarbij de ambitie om het kasteel tot een ontmoetingsplaats te maken van humanistische geleerden en kunstenaars.¹⁷ Filips had een grote belangstelling voor dergelijke zaken: hij had zelf ingeschreven gestaan bij de Universiteit in Leuven en onderhield contacten met ondermeer Desiderius Erasmus en Joannes Paludanus, de Leuvense hoogleraar.¹⁸

Tussen 1509 en 1510 werd Filips, samen Hendrik III van Nassau en enkele andere hoge edelen, meerdere malen ingezet voor onderhandelingen in de conflicten met Gelre en de Staten

van het Nedersticht. Een keerpunt in Filips' carrière kwam toen de bisschop van Utrecht zijn taken neerlegde. Als opvolger voor de zetel wenste Maximiliaan een kandidaat die hem politiek gunstig gezind was. Vanwege zijn eerdere werkzaamheden en relaties met Utrecht viel de keuze op Filips.¹⁹ Deze aanstelling stuitte op het nodige verzet, maar in 1517 vond de plechtige intocht plaats. Pas een jaar later volgden de kerkelijke wijdingen. Filips nam zijn intrek in Slot Duurstede, dat hij in de jaren daarna ingrijpend verbouwde tot een buitengewoon weelderige residentie. De nieuwe bisschop hield zich nauwelijks bezig met religieuze zaken, en was weinig succesvol op politiek gebied. Met name de conflicten in het Oversticht deden een zwaar beroep op de bisschoppelijke schatkist en toen Filips stierf liet hij enorme schulden achter.²⁰

Na de dood van Filips van Bourgondië-Blatôn werd 1524 de inventaris opgemaakt van zijn bezittingen in Slot Duurstede. Het oorspronkelijke document ging verloren maar een transcriptie ervan, gemaakt door Antonius Mattheus, werd in 1698 gepubliceerd. Hierin wordt een werk beschreven dat in de eetkamer van het slot hing: “ (...) een tafreel van Lubbert Tas die men de keye uyt snyt”.²¹ In 1528-1529 werd nogmaals een inventaris gemaakt, waarbij ook de objecten vermeld werden die in de tussentijd de locatie hadden verlaten. Hierin is naast een *Keisnijding* ook “Een bort geschildert up doeck bij Jeronimus Bosch” opgenomen.²² Dit werk hing in de slaapkamer. Bij beide werken staat genoteerd dat zij zich niet meer in het kasteel bevonden; waarschijnlijk waren zij verkocht. Over het tafereel op doek, dat klaarblijkelijk gesigneerd was, is helaas niets bekend. Dat ligt anders in het geval van het paneel met de Keisnijding, waarover al vele decennia gediscussieerd wordt. Overigens vermelden de inventarissen van Slot Duurstede bij dit werk niet de naam van Bosch of een andere kunstenaar. Bij het eerder besproken paneel in het bezit van Isabella van Aragon werd gesteld dat de toeschrijving aan Bosch te snel voor zeker is aangenomen. Dit kan zeker niet gezegd worden over de Keisnijding. De kwestie van de toeschrijving bestaat feitelijk uit de volgende vragen; is de Keisnijding die vermeld wordt in de inventaris hetzelfde werk als de *Keisnijding* die zich tegenwoordig in het Museo del Prado bevindt en kan dit laatste werk worden toegeschreven aan Bosch?

Filips en de Madrileense Keisnijding

De keisnijding in het bezit van Filips van Bourgondië-Blatôn is hoogstwaarschijnlijk hetzelfde paneel als het werk in het Museo del Prado.²³ De belangrijkste aanwijzing daarvoor is het opschrift op het werk in Madrid: *Meester snijdt die keye ras/ Myne name is lubbert das*. Terwijl de afgebeelde Keisnijding later in de eeuw meer-

dere malen werd nagevolgd – deze werken worden later in dit hoofdstuk besproken – ontbreken in al deze versies de toegevoegde regels. Daarentegen wordt deze tekst in de beide inventarissen van Slot Duurstede beschreven en dit maakt het aannemelijk dat het hier om een en hetzelfde paneel gaat. Het onderwerp van de keisnijding heeft zijn oorsprong in de volkstaal, waarbij ‘gek zijn’ wordt aangeduid met ‘een kei in het hoofd hebben’. De keisnijder is de oplichter die met een schijnoperatie de zothed geneest. Bij het schilderij hier besproken wordt er echter geen kei maar een bloem verwijderd. In het zestiende-eeuwse Nederlands kan ‘kei’ ook ‘bloem’ betekenen, en op deze wijze wordt het spel tussen woord en beeld verder verfijnd.²⁴ De betekenis van de naam *Lubbert Das*, een trage onnozele vent, kan herleid worden tot de volkscultuur en -taal maar de naamcombinatie zelf komt daar niet in voor.²⁵ Het lijkt erop dat deze tekstuele toevoeging een originele inventie is voor dit werk of mogelijk voor een ander dat als voorbeeld diende voor de *Keisnijding* in het Prado.

De provenance van het schilderij in Madrid geeft niet veel opheldering over het verleden van het werk. Het paneel in Madrid is afkomstig uit het landhuis Quinta del Pardo bij Madrid. Dit huis werd in 1717 gebouwd door Alonso Manrique de Lara y Silva (1672-1737) en Mariana Enríquez de Cárdenas y Portugal (1682-1761), de hertog en hertogin van Arco. Het landhuis ging in 1745 over in bezit van de Spaanse kroon en het werk wordt vanaf dan in verschillende inventarissen genoemd. Het is mogelijk dat de keisnijding een plaats had in de collectie van de hertog en hertogin. In dit geval zou niet alleen het huis maar ook (een deel van) de inventaris in 1745 door de hertogin aan koning Filips V zijn geschonken.²⁶ Het kan evenwel ook zijn dat het werk al in het bezit van Filips V was en deel uitmaakte van diens (nieuwe) inrichting van het Quinta del Pardo.²⁷ Tenslotte is ook wel geopperd dat de *Keisnijding* al vroeger in een Spaanse collectie terecht kwam en uit het zicht verdween.²⁸ De latere zestiende-eeuwse en tekstloze navolgingen zouden dan op een andere versie gebaseerd zijn, zonder de opschriften. Filips II kende de *Keisnijding* in het Prado in ieder geval niet, of kon het werk niet verwerven. Hij moest zich tevreden stellen met de voorstelling op doek: het werk dat hij aankocht uit de collectie van Felipe de Guevara.²⁹ Het is zeker dat het schilderij zijn weg vond naar de Spaanse aristocratische elite, maar we tasten nog in het duister over het hoe en wanneer.

Bosch en de Madrileense Keisnijding

Het tweede aspect van de discussie heeft betrekking op de toeschrijving van het werk in het Prado aan Jheronimus Bosch. Sinds Justi als eerste opperde dat de *Keisnijding* in Madrid een schilderij

van Bosch was, lopen de meningen hierover uiteen.³⁰ Zo stellen Baldass, Gerlach en Unverfehrt dat het hier om een kopie of navolger gaat, terwijl Friedländer, Tolnay en Vermet de hand van Bosch in het werk herkennen.³¹ Het BRCP heeft in de *Catalogue Raisonné de Keisnijding* opgenomen als ‘Werkplaats of navolger Jheronimus Bosch’. Argumenten daarvoor zijn de afwijkende en veel gladdere schildertechniek, de stijl van ondertekenen en het feit dat de schildering de ondertekening nauwgezet volgt, zonder de voor Bosch gebruikelijke creativiteit.³² Daarentegen houdt vooral het Museo del Prado vast aan de toeschrijving aan Bosch en ten tijde van de tentoonstelling in 's-Hertogenbosch in 2016 werd de discussie met hernieuwde felheid gevoerd.³³ De stelling dat het schilderij een kopie is, gebaseerd op een origineel van Bosch, is echter aannemelijk en de argumenten ervoor zijn overtuigend.³⁴ De *Keisnijding* bevat veel van de kenmerken van Jheronimus Bosch' werk, zoals het landschap en de kleine figuurtjes, maar deze zijn vlak en schetsmatig uitgevoerd. Daarnaast valt de weergave van de kleding van de personages op. Zoals reeds meerdere malen aan de orde is gekomen is de gedetailleerde weergave van (de constructie van) kostuums niet kenmerkend voor Bosch. De soepel vallende hoofddoek van de non en de dieptewerking erin, evenals de precieze weergave van de hopen van de zittende man met de losse veters, zijn atypisch voor het werk van de schilder. Tegelijkertijd ontbreekt in de *Keisnijding* de voor Bosch kenmerkende plooi, die in de meeste gevallen vrij hoekig is en waarbij de lichtreflectie in witte impasto is weergegeven. Ook menig ander detail, zoals de wijze waarop het gras op de voorgrond is geschilderd, strookt in het geheel niet met werken uit het kernoeuvre van Bosch.

Opdrachtgeverschap

De eerste visuele voorstelling van de keisnijding, het ‘genezen’ van dwaasheid door een kwakzalver, is naar alle waarschijnlijkheid de inventie van Bosch. Er zijn geen vroegere variaties bekend en de zestiende-eeuwse navolgingen zijn uiteindelijk allemaal gebaseerd op het werk van Jheronimus Bosch.³⁵ Het thema werd een populair onderwerp voor schilderijen. Al genoemd is het doek dat Filips II kocht van de erven van Felipe de Guevara.³⁶ Waarschijnlijk vanwege de kwetsbare drager is dit schilderij in de loop van de tijd verloren gegaan.³⁷ Een aanzienlijke hoeveelheid werken uit de Vroegmoderne periode met het onderwerp is echter wel bewaard gebleven. Een aantal daarvan, die gedateerd worden rond 1540-1550, zijn zeer nauw aan elkaar verwant.³⁸ Deze werken bevatten motieven die voorkomen op het paneel in het Prado, zoals de hoofdoperatie, het uiterlijk van de zittende man, het type van zijn zetel, het open landschap op de achtergrond en de positie van de

chirurg en patiënt. Het wordt wel aangenomen dat deze latere versies terug gaan op een verloren Keisnijding van Bosch zelf, ook vanwege de grisaille omlijsting bij tenminste twee van deze werken. De relatie tussen de navolgingen en de *Keisnijding* in het Prado is complex; naast overeenkomsten zijn er ook significante verschillen.³⁹

Het meest opvallende kenmerk van de *Keisnijding* in het Prado is zonder twijfel de combinatie van het beeld met de tekst, en dan vooral de specifieke stijl van de kalligrafie. Deze refereert onmiskenbaar naar de wapenborden van de Orde van het Gulden Vlies. Deze werden speciaal voor de kapittelvergadering van de Orde gemaakt en bleven achter in de kerken waar de bijeenkomsten hadden plaatsgevonden. De aanwezigheid van de kalligrafie creëert in de *Keisnijding* een satirische tegenstelling tussen twee sociale lagen. Het werk heeft daarmee een diepere inhoudelijke betekenis dan bij tekstloze versies van het onderwerp het geval is.⁴⁰ De verwijzing naar de wapenschilden suggereert dat de opdrachtgever, van de eventuele principaal dan wel van het werk in Madrid, in de kringen van de hoge adel gezocht moeten worden. Koldewey heeft twee mogelijke ontstaansgeschiedenissen voorgesteld van een oorspronkelijke, nu verloren, versie van de *Keisnijding*. Toen in 1481 de Orde in 's-Hertogenbosch vergaderde werden de borden beschilderd door de hofschilder Pieter Coustens uit Brugge.⁴¹ In het eerste geval werd de principaal rond 1481 geschilderd en werkte Bosch hierbij mogelijk samen met Pieter Coustens. De tweede suggestie is dat Bosch de kalligrafie baseerde op de borden in de St-Janskerk en dat het werk dus ná 1481 geproduceerd werd.⁴² De opvallende combinatie van woord en beeld is tevens verwant aan emblemata, de symbolische voorstellingen die na het eerste kwart van de zestiende eeuw op grote schaal hun intrede deden in de Nederlanden.⁴³ Dit maakt een datering van een mogelijke principale versie van Bosch met tekst vóór 1500 aan de vroege kant, maar niet onmogelijk.⁴⁴

Endrochronologisch onderzoek heeft aangetoond dat de *Keisnijding* in Madrid geschilderd kon worden vanaf ca. 1490.⁴⁵ Filips van Bourgondië-Blatôn kreeg in januari 1501, tijdens het kapittel in Brussel, een plaats in de Orde van het Gulden Vlies. Hij zal naar alle waarschijnlijkheid ook de volgende bijeenkomst in 1505 bij hebben gewoond, die in Middelburg plaats vond.⁴⁶ Silva Maroto gaat ervan uit dat Filips ergens tussen deze twee gelegenheden de opdracht aan Jheronimus Bosch gaf om de *Keisnijding* te schilderen. Zij stelt dat Filips specifieke instructies aan Jheronimus Bosch gaf met betrekking tot de kalligrafie. Gezien de artistieke interesses en vaardigheden van Filips is een

directe bemoeienis met de uitvoering van het werk inderdaad niet ondenkbaar.⁴⁷ Daarentegen is de verdere suggestie dat de stilistische afwijkingen van Bosch' techniek tevens een gevolg zouden zijn van Filips artistieke inmenging zeer onwaarschijnlijk.⁴⁸ Ook de onderzoekers van het BRCP noemen Filips van Bourgondië-Blatôn als de waarschijnlijke opdrachtgever van het werk, maar houden een ruimere datering van 1500-1520 aan.⁴⁹

Het bewustzijn van het sociale rollenspel, de schone schijn en de hypocrisie die daarbij horen, zijn onderwerpen die in de zestiende eeuw sterk opkomen binnen de humanistische cultuur.⁵⁰ Ook veel eigenhandig werk van Bosch zelf, zoals bijvoorbeeld de *Hooiwagen* en het *Narrenschip*, bevat kritiek op de onnozelheid van de mens en diens schijnwereld. De bespotting, of terechtwijzing, in deze werken betreft de mensheid als geheel. De thematiek is in deze werken minder specifiek uitgedrukt dan in de *Keisnijding*, zelfs al werden zij waarschijnlijk voor vergelijkbare hooggeplaatste opdrachtgevers uitgevoerd. Filips zal zijn versie van de *Keisnijding* dan ook niet in eerste instantie hebben besteld vanuit een bewondering voor Bosch. De reden voor zijn interesse zal veeleer hebben gelegen in de satire van het werk; een afbeelding van de goedgelovigheid van de gewone man in een omlijsting die refereert aan de hoge hofcultuur en met een kwinkslag naar de Orde van het Gulden Vlies. Het is moeilijk te achterhalen wie hier nu precies bespot wordt: het volk, de adel of beide. Het werk sluit goed aan bij de achtergronden en interesses van Filips van Bourgondië-Blatôn. Dat het werk in de eetkamer hing is veelzeggend: het was duidelijk bedoeld als een humoristisch conversatiestuk. Dit maakt het weinig aannemelijk dat het werk ter gelegenheid van zijn opname in de Orde van het Gulden Vlies werd besteld, zoals wel gesuggereerd is. Een ander en later moment lijkt waarschijnlijker, bijvoorbeeld rond 1511, toen de strijd tegen Gelre weer aanving. In deze periode bezocht Filips op meerdere momenten 's-Hertogenbosch. Zo verbleef hij in juni van dat jaar in de stad, terwijl hij deel uitmaakte van het gevolg van Margaretha van Oostenrijk.⁵¹ Het oorlogsberaad zal het meeste van zijn tijd in beslag hebben genomen, maar de fanatieke kunstliefhebber zal zeker oog hebben gehad voor interessante aankopen.

Filips als humanistisch kunsteigenaar

In zijn beschrijving van het mecenaat van Filips van Bourgondië-Blatôn stelt Sterk: "De eerste kunstenaar die voor Philips werkzaam is geweest, en van wie het werk door hem waarschijnlijk ook aan het hof van Philips de Schone werd geïntroduceerd, was naar alle waarschijnlijkheid Jheronimus Bosch. De panelen van deze schilder moeten Philips vooral geboeid hebben door hun

met uitzonderlijk talent geschilderde fantastische en ingewikkelde voorstellingen”.⁵² Deze karakterisering is weinig aanneemelijk, niet in de laatste plaats omdat geconcludeerd kan worden dat de *Keisnijding* niet van de hand van Bosch zelf is. Zover als bekend omvatte de grote collectie van Filips twee werken die aan Bosch gerelateerd zijn: een komische voorstelling (boerde of borb) en een keisnijding. Dit zijn geen van beide “fantastische en ingewikkelde voorstellingen” maar juist afbeeldingen gebed in het alledaagse leven en de volkscultuur. De beeldtaal waar Sterk op doelt is vooral te vinden in Bosch’ weergave van religieuze onderwerpen, zoals zijn voorstellingen van Antonius of van het Laatste Oordeel.

Filips’ artistieke smaak, zowel in zijn verzamelen als in zijn opdrachtgeverschap, had een uitgesproken humanistisch karakter. Hij richtte zich vooral op renaissancekunst en verbond kunstenaars aan zich zoals Jacopo de’ Barbari en Jan Gossaert.⁵³ De overgrote meerderheid van de kunstvoorwerpen genoemd in de inventarissen van Slot Duurstede is van profane aard. Ook de religieuze kunstvoorwerpen – gezien Filips’ bisschoppelijke functie een opvallende minderheid – zijn voornamelijk eigentijds.

Filips van Bourgondië-Blatôn heeft als kunstliefhebber een relatief grote afstand tot Jheronimus Bosch en zijn werk. Bosch’ schilderijen met humanistische en religieuze onderwerpen, die enkele van Filips’ tijdgenoten bezaten, sloten klaarblijkelijk niet aan bij zijn interesses. Het is echter zijn relatie tot deze andere vroege eigenaren van schilderijen van Bosch die hem voor het voorliggende netwerkonderzoek interessant maakt. Blijkens de inventaris van Slot Duurstede bevonden zich daar veel portretten, van zowel mannen als vrouwen. Deze hingen waarschijnlijk, naar Italiaans voorbeeld, als een *uomini famosi gallerie* bij elkaar.⁵⁴ De portretten die Filips bezat van Hendrik III van Nassau, Diego de Guevara en Engelbrecht II van Nassau zullen deel uit hebben gemaakt van deze verzameling.⁵⁵ Wellicht schonken de geportretteerden de kunstwerken zelf aan Filips, zoals wel gebruikelijk was in humanistische kringen. Het was vooral Hendrik III van Nassau waar Filips van Bourgondië-Blatôn nauwe relaties mee onderhield. Filips en Hendrik werden als hoge edelen meerdere malen samen ingezet door hun vorsten, ondermeer als bemiddelaars bij de langsepende conflicten met het Nedersticht en Gelre. Beide hooggeplaatste edelen kregen de eer om voorwerpen voor het doopsacrament van Karel V te dragen.⁵⁶ Daarnaast deelden Filips van Bourgondië-Blatôn en Hendrik III van Nassau een liefde voor renaissancekunst en - architectuur. Zo bracht Hendrik rond 1520 een bezoek aan Slot Duurstede, specifiek om de zaal met terra-

cotta-portretten te zien die door Jan Gossaert gedecoreerd was.⁵⁷ Filips en Hendrik III inspireerden elkaar om hun kastelen te laten verbouwen tot renaissancepaleizen en speelden een beduidende rol bij de introductie van de nieuwe stijl in de Nederlanden.⁵⁸

10.3 Familie Van Croÿ

Omstreeks 1600 werd de inventaris opgemaakt van het kasteel van de familie van de Van Croÿ in Heverlee. De bewoner was op dat moment Karel III van Croÿ (1560-1612), een liefhebber en verzamelaar van kunst. In de inventaris wordt bij een vijftal werken de naam *Jeronimus Bosch* genoemd. Het betreft twee schilderijen met een *Verzoeking van de heilige Antonius*, een versie van de *Hooiwagen*, een *Hellemond* en een *Man door een boot*.⁵⁹ Vooral de laatste drie werken worden uitvoerig beschreven. In 1619 werd de collectie, vermoedelijk inclusief deze vijf schilderijen, geveild. Net als het geval was bij de familie De Guevara en de familie Manuel (deze laatste wordt besproken in de volgende paragraaf) betreft het hier kunstwerken die mogelijk gedurende verscheidene generaties in het familiebezit bleven.

Familie Van Croÿ in de kringen van Bosch-liefhebbers

Het kasteel te Heverlee was sinds het midden van de vijftiende eeuw in het bezit van de familie Van Croÿ. De leden van deze familie namen zeer hooggeplaatste posities in aan het Bourgondische en Habsburgse hof. Het is niet met zekerheid te bepalen wie nu precies de eerste eigenaar of de opdrachtgever was van de werken toegeschreven aan Jheronimus Bosch genoemd in de rond 1600 opgemaakte inventarisatie van het kasteel. Het is zeker niet onmogelijk dat (een deel van) de werken afkomstig waren uit de collectie van Willem van Croÿ-Chièvres (1458-1521).⁶⁰ De heer van Chièvres was gedurende een lange periode een centrale figuur in binnen het bestuur van de Nederlanden en was een buitengewoon invloedrijk persoon in de hofkringen. Als zodanig stond hij in nauw contact met alle eerder besproken eigenaren van Bosch’ werk.

87 Navolger van Bosch, *Een oog in het zeil houden*, ca. 1550-1600 (?), olieverf op eiken paneel, 36,5 x 28 cm, particuliere verzameling, locatie onbekend.



De Gulden Vliesridder Willem van Croÿ-Chièvres diende Maximiliaan al een aantal jaren in bestuurlijke en militaire functies toen hij in 1494 lid werd van de hofraad van Filips de Schone. Hij nam geen deel aan de Spaanse reizen van Filips de Schone maar bleef in de Nederlanden om deze gebieden te besturen. Tijdens de eerste reis had Willem de Croÿ zitting in de Regentschapsraad die onder leiding stond van landvoogd Engelbrecht II van Nassau. Na het overlijden van Engelbrecht in 1504 nam hij het voorzitterschap van de raad over en werd daarmee de meest vooraanstaande edelman in de Nederlanden.⁶¹ Toen Filips voor de tweede maal naar Spanje reisde beheerde Willem van Croÿ de overheidsfinanciën en was hij opperbevelhebber van de strijdkrachten ter land en ter zee: in feite werd het land door hem bestuurd. Ook na de dood van Filips de Schone bleef Willem van Croÿ toezichhouder over de staatskas. In 1509 volgde hij zijn familielid Karel van Croÿ op als *grant et premier chambellan* en als opvoeder van de prins Karel, al werd deze laatste taak in de praktijk door Margaretha van Oostenrijk uitgevoerd.⁶² Met name op het gebied van het financieel beheer was hij zeer invloedrijk. In 1515 kreeg hij zitting in de hofraad van Karel V, die hem in 1517 benoemde tot *contador mayor de cuentas* van de Spaanse landen.⁶³ Deze functie werd altijd uitgevoerd door twee personen. De andere *contador* was op dat moment Diego de Guevara, voor wiens carrière de steun van Willem van Croÿ op een aantal momenten van groot belang was geweest.⁶⁴ Willem kreeg in hetzelfde jaar het bevel over de Spaanse koninklijke vloot waardoor zijn macht over het Iberische schiereiland nog groter werd. De benoemingen van Willem de Croÿ droegen dan ook aanzienlijk bij aan de groeiende onvrede bij de Spaanse adel over de ongelijke verdeling van deze belangrijke en lucratieve aanstellingen.

Willem de Croÿ vergezelde Karel V wel tijdens diens reis naar Spanje in 1517 en was toen te gast in de familieresidentie van de familie De Guevara.⁶⁵ De erfgenaam van een groot deel van de bezittingen van Willem van Croÿ was Filips II van Croÿ, die daarmee een van de rijkste edelen van zijn tijd werd. In 1516 werd hij als ridder opgenomen in de Orde van het Gulden Vlies. Net als zijn voorganger combineerde Filips II van Croÿ financieel-bestuurlijke posities met hoge militaire functies. Zijn aanstellingen hadden echter veel minder betrekking op de Spaanse gebieden en waren vooral op de Nederlanden gericht.⁶⁶ Het derde huwelijk van Filips in 1548 was met Anna van Lotharingen, de weduwe van René van Châlon (1519-1544). René de Châlon erfde in 1538 van zijn vader Hendrik III van Nassau de triptiek de *Tuin der Lusten*. We mogen er daarom vanuit gaan dat in ieder geval Anna goed bekend was met het werk van Jheronimus Bosch.

Inventaris van het kasteel te Heverlee

Van de vijf werken die in de inventaris van het kasteel te Heverlee in verband worden gebracht met Jheronimus Bosch zouden er vier van de hand van Bosch zijn en de vijfde was vermoedelijk in zijn stijl uitgevoerd.⁶⁷ Vermeld worden twee panelen met het onderwerp *Verzoeking van de heilige Antonius*, beide in een zwart met gouden lijst. Het schilderij met de *Hooiwagen* was op doek geschilderd en gevat in een witte lijst. Bij de *Hellemond* wordt zowel een zwart met gouden lijst als een soort houten bekisting beschreven. Het is niet duidelijk waar dit precies betrekking op heeft noch of het werk op paneel of doek was geschilderd. Het laatste werk, de *Man door een boot*, was wel een paneelschildering wederom in een zwart met gouden lijst.

Zoals vaker bij dergelijke inventarisvermeldingen is het ook hier zeer onzeker of het inderdaad om eigenhandige werken van Bosch gaat. Wel wordt er in dit geval een onderscheid in de toeschrijving gemaakt. Bij vier van de werken wordt “faicte par” *Jeronimus Bosch* of *Jeronimo Bosch* genoteerd, maar bij de *Hellemond* wordt “par fantasies de Jeronimus Bosch” vermeld. Dit moet vermoedelijk vertaald worden als ‘gebaseerd op’.⁶⁸ Ook het doekschilderij van de *Hooiwagen* werd naar alle waarschijnlijkheid niet door Bosch zelf vervaardigd. Met name door de beschrijving van de afgebeelde geestelijke die een reliek kust blijkt dat de compositie aansluit bij die van de besproken wandkleden met de *Hooiwagen*. Het doek zal daarom later in de zestiende eeuw vervaardigd zijn. Niettemin nam het werk in de residentie van Karel III van Croÿ een prominente plaats in. Het was op de schouw geplaatst, een centrale positie die goed past bij een schilderij met een dergelijk humanistisch-moralistisch onderwerp. Het werk, zeker in deze versie met expliciete kritiek op de kerk, fungeerde hiermee uitstekend als een discussiestuk.

Het andere werk van humanistische aard is de *Man door een boot*. De beschreven figuur draagt trippen en staat op het ijs in een boot met gaten. Deze omschrijving doet sterk denken aan de tekening *Helleschip*, toeschreven aan Bosch zelf.⁶⁹ De geschilderde versie in het bezit van de familie Van Croÿ beeldt een man af met één oog, het andere zit in het zeil. Het werk bevat bovendien twee regels tekst. Bovenaan is geschreven: ‘Ic heb een ooghe int zeil’ en onderaan: ‘Toesien is gelucx bruer’. De *Man door een boot* heeft het karakter van een emblema, met name omdat het tweede gezegde geen verbinding heeft met de afbeelding maar verwijst naar het onderwerp. Het spel met de spreekwoorden doet direct denken aan Bosch’ beroemde tekening *Het veld heeft ogen en het bos heeft oren*.⁷⁰ Ook moet hier de *Keisnijdning* vermeld

worden, met de tekst: *Meester snijdt die keye ras/ Myne name is lubbert das*. Zoals eerder in dit hoofdstuk besproken werd is het overigens de vraag of de inventie van Bosch, waar de *Keisnijding* hoogstwaarschijnlijk op gebaseerd werd, ook tekst bevatte. Een versie van een *Man door een boot*, van een navolger van Bosch, werd in 2017 geveild op de kunstmarkt (afb. 87). Het werk komt niet geheel overeen met de beschrijving in de inventaris maar vertoont wel een sterke gelijkenis ermee. Het paneel bevat echter geen tekst.⁷¹ Bij de eerdere verkoop van het werk, twee jaar eerder, werd vermeld dat het paneel een luik van een triptiek zou zijn geweest. Het is echter niet duidelijk waar deze uitspraak op gebaseerd is.⁷²

Volgens Van Dijk bevindt één van de overige schilderijen uit de inventaris zich tegenwoordig in het Musée des Beaux Arts in Valenciennes. Het zou het paneel betreffen met op de ene zijde *De heilige Jacobus en de magiër Hermogenes* en op de andere *Kloosterhuis van volgelingen van de heilige Antonius*.⁷³ Zijn aanname is wat verwonderlijk aangezien geen van beide onderwerpen in de inventaris voorkomt. Het werk in Valenciennes is weliswaar afkomstig uit de collectie van de wijdvertakte familie Van Croÿ, maar werd pas in 1796, tijdens de Franse Revolutie, uit Chateau de l'Hermitage verwijderd. Ook Huys Janssen meent dat dit werk uit de collectie van Karel III van Croÿ kwam. Hij hanteert een datering van circa 1480-1500 en stelt bovendien dat het hier een eigenhandig werk van Bosch betreft.⁷⁴ Dendrochronologisch onderzoek, uitgevoerd in 2001, toont echter aan dat het houten paneel afkomstig is van een boom die na 1515 werd geveld.⁷⁵ De toeschrijving aan Bosch noch de suggestie voor herkomst heeft navolging kunnen vinden.

Bosch' werk in de collectie de familie Van Croÿ

Aan de aan Jheronimus Bosch toegeschreven schilderijen in de collectie Van Croÿ valt een aantal zaken op, zeker in vergelijking met eerder besproken collecties van de adellijke elite. Terwijl veel van de eigenaren van Bosch' werk vooral doeken bezitten is hier de meerderheid van de werken op paneel geschilderd. Waarschijnlijk speelde mee dat, in tegenstelling tot families met een Spaanse herkomst, er veel minder noodzaak was voor te transporteren werken. De familielanden en -residenties van de Van Croÿ's bevonden zich veelal in Henegouwen en in de buurt van Leuven en Brussel. Verder valt op dat er geen sprake is van diptieken of triptieken maar dat alle werken zelfstandige panelen zijn. Het is mogelijk dat de exemplaren van de *Verzoeking van de heilige Antonius* en de *Hellemond* als losstaande werken geconcipeerd waren, maar binnen het oeuvre van Bosch zouden deze

onderwerpen als deel van een triptiek verwacht worden. Dit kan een indicatie zijn dat het om schilderijen van navolgers gaat; deze schilders haalden de onderwerpen en motieven van Bosch' werk veelal uit de originele context. Van Bosch' *Verzoeking van de heilige Antonius* (Lissabon) zijn vele latere kopieën en versies bekend, maar het merendeel geeft alleen het middenpaneel weer. Er bestaan slechts enkele navolgingen die ook de binnenzijde van de luiken hebben gekopieerd en de vorm van een triptiek hebben.⁷⁶ In het geval van de *Hellemond* lijkt over de herkomst weinig twijfel te bestaan: toegevoegd aan de beschrijving is immers dat het werk 'naar Bosch' of 'gebaseerd op Bosch' is. Ook bij de toeschrijving aan Bosch van de twee Antonius-schilderijen kunnen vraagtekens worden gezet. In de tweede helft van de zestiende eeuw groeide de vraag (en daarmee het aanbod) naar werken in de stijl van Bosch. De productie daarvan betrof grotendeels afbeeldingen van duivels en demonen, al dan niet in de context van het onderwerp de *Verzoeking van de heilige Antonius*. De collectie van de familie Van Croÿ bevatte niet één, maar twee werken met dit onderwerp die bovendien, in vergelijking met de andere schilderijen, minimaal beschreven werden. Dit doet vermoeden dat het hier niet om eigenhandig werk van Bosch gaat. Daarom zijn de meest waarschijnlijke opdrachtgevers of kopers van de *Hellemond*, en mogelijk ook van de twee werken met de *Verzoeking van de heilige Antonius*, Karel III van Croÿ of zijn vader Filips III van Croÿ (1526-1595).

Dat ligt anders bij het werk dat het moeilijkst te plaatsen is: het paneel met de *Man door een boot*. Dit schilderij is gerelateerd aan de tekening uit het kernoeuvre van Bosch. Bovendien sluit de beschreven beeldtaal, evenals het spel tussen de tekst en de afbeelding, goed aan bij het werk van Jheronimus Bosch. Dit wijst erop dat de *Man door een boot* een origineel van Bosch kan zijn geweest, gekocht of besteld door Willem II van Croÿ.

10.4 Juan Manuel

Juan Manuel de Villena III, heer van Belmonte (circa 1455-1543), was een van de belangrijkste adviseurs van Filips de Schone. Er is weinig bekend over zijn kunstcollectie, maar net als bij Diego de Guevara en de familie Van Croÿ bezaten ook de erfgenamen van Juan Manuel een aantal schilderijen die omschreven zijn als werk van Jheronimus Bosch. Het gaat hier om vijf schilderijen op doek. Bij slechts een werk is het onderwerp vermeld: de *Blaasbalghersteller*. Zoals in deze paragraaf zal worden besproken zijn

er redenen om aan te nemen dat (deel van) deze schilderijen werden aangeschaft in de Nederlanden vóór de tweede helft van de zestiende eeuw.

In de zestiende-eeuwse Spaanse kronieken wordt Juan Manuel geprezen voor zijn moed, kennis, vindingrijkheid en grote discretie.⁷⁷ Hij heeft echter in de loop van de geschiedenis wellicht de slechtste reputatie gekregen van alle hoge adviseurs rond Filips de Schone. Hij wordt vaak beschreven als een intrigant die op slinkse wijze het vertrouwen van Filips de Schone won. In hoeverre dit beeld klopt is moeilijk te bepalen, maar het zal ongetwijfeld beïnvloed zijn door de gepubliceerde correspondentie tussen de Spaanse ambassadeur Gutierre Gómez de Fuensalida en koning Fernando van Aragon, die een persoonlijke vete met Juan Manuel uitvocht.⁷⁸ Het is in ieder geval duidelijk dat Juan Manuel een buitengewoon ambitieuze persoon was wiens kwaliteiten mogelijk meer gewaardeerd werden door de Bourgondische-Habsburgse vorsten dan door zijn medehovelingen.

Een onstuimige carrière

Juan Manuel stamde uit een hoge adellijke Spaanse familie die al generaties lang verbonden was aan het Spaanse hof en die in de verte verwant was aan het vorstenhuis van Castilië. Hij trouwde omstreeks 1477 met Catalina van Castilië (†1526), wier familie – via een buitenechtelijke lijn – tevens van koninklijke bloede was.⁷⁹ Juan Manuel diende van jongs af aan het hof van Castilië, maar het startpunt voor zijn carrière was vooral het huwelijk van zijn zus Marina Manuel († ca. 1499) met Boudewijn van Bourgondië (circa 1446-1508). De liefde tussen de hofdame van Isabella la Católica en de buitenechtelijke zoon van Filips de Goede bloeide op in 1488, toen Boudewijn tijdens een diplomatieke missie aan het Spaanse hof verbleef. De huwelijksverbinding bracht nieuwe mogelijkheden voor Juan Manuel en bood hem bovenal toegang tot het Bourgondische hof.⁸⁰ Vanaf 1492 werd hij aangesteld als ambassadeur van *Los Reyes Católicos* in de Nederlanden. Hij was tevens, met de familie De Guevara, betrokken bij de onderhandelingen rondom het dubbelhuwelijk dat de huizen van Bourgondië en Trastámara aan elkaar verbond.⁸¹ Johanna van Aragon reisde na haar huwelijk met Filips de Schone in 1496 naar de Nederlanden. In haar gevolg bevonden zich ondermeer Juan's dochter, *dama de honor* Maria Manuel, evenals de nieuwe ambassadeur Gutierre Gómez de Fuensalida.⁸² Juan Manuel werd aangesteld als de Spaanse vertegenwoordiger aan het hof van Maximiliaan, wat hem in staat stelde om zijn betrokkenheid bij internationale diplomatieke onderhandelingen uit te breiden.

Door een reeks sterfgevallen in de koninklijke familie werd Johanna van Aragon onverwacht de erfgename van het Spaanse Rijk. Het was nu opportuun voor de ambitieuze Juan Manuel om zijn loyaliteit te verleggen naar Filips de Schone en het Bourgondisch-Habsburgse rijk. Juan slaagde erin om dicht in de nabijheid van Filips de Schone te komen en won spoedig het vertrouwen van de hertog. Koning Fernando van Aragon werd meerdere malen door zijn ambassadeur De Fuensalida gewaarschuwd voor Juan Manuel, die Filips de Schone steunde bij diens aanspraak op de Castiliaanse troon.⁸³ Omstreeks 1504 verbond Juan Manuel zijn carrière openlijk aan de toekomst van Filips. Samen met Diego de Guevara bereikte hij dat een groot deel van de Spaanse adel zich achter Filips schaarde in de strijd om de macht in Castilië.⁸⁴ Hoezeer Filips zijn vertrouweling Juan Manuel waardeerde blijkt uit het feit dat deze werd benoemd tot ridder in de Orde van het Gulden Vlies, tegelijk met onder andere Hendrik III van Nassau, tijdens het kapittel in Middelburg in 1505.⁸⁵

De snelle carrière van Juan Manuel zal zonder twijfel kwaad bloed gezet hebben in de hofkringen. Hij werkte weliswaar samen met andere hooggeplaatste adviseurs zoals Diego de Guevara, Hendrik III van Nassau en Filips van Bourgondië-Blatón, maar er zijn geen indicaties dat hij op vriendschappelijke voet met hen verkeerde. Zijn naam wordt bijvoorbeeld niet vermeld in de inventarissen als schenker of ontvanger van objecten en ook is zijn portret is niet te vinden in andere collecties. Zoals later zal blijken kon hij aanvankelijk dan ook op weinig steun rekenen toen het politieke tij keerde.

Onder invloed van met name Fernando van Aragon strekte het wantrouwen tegen Juan Manuel zich uit over hele familie. Juans zus Elvira diende in Engeland koningin Catharina van Aragon, de jongere zus van Johanna, als hoofd van haar *femmes des chambres*. De Spaanse ambassadeurs beschuldigden haar en haar broer Juan van samenzwering tegen Fernando van Aragon. Dit leidde tot een vertrouwensbreuk tussen Catharina en Elvira die in 1505 moest vertrekken naar de Nederlanden.⁸⁶ Ook de relatie tussen Johanna van Aragon en haar hofdame Marina Manuel werd door sommige hovelingen als bedreigend ervaren.⁸⁷

Dat Filips de Schone besloot om een tweede reis naar Spanje te ondernemen wordt vooral op het conto van Juan Manuel geschreven.⁸⁸ Tijdens deze reis, in april 1506, werd Juan aangesteld als *contador mayor de cuentas de Castilla* (beheerder van de staatskas) en als *registro* (zegelhouder).⁸⁹ Deze aanstellingen maakten hem tot een van de machtigste mannen in de Spaanse

gebieden van het Bourgondisch-Habsburgse rijk. Bovendien benoemde Filips, bij aankomst in Spanje, Manuel als gouverneur van de koninklijke kastelen in Segovia, Madrid en Toledo en van acht van de belangrijkste koninklijke vestingen.⁹⁰ Het was ter plekke echter niet Juan Manuel maar vooral Diego de Guevara die bemiddelde tussen Filips de Schone en Fernando van Aragon. Dit hoeft geen verbazing te wekken: Fernando van Aragon zal tot het uiterste getergd zijn geweest door de hoge status van Juan Manuel en diens grote invloed. Filips de Schone overleed plotseling in september 1506 en op dat moment bevond Fernando zich in Aragon. Juan Manuel deed samen met een aantal andere edelen een mislukte poging om de Castiliaanse troon te claimen voor de kroonprins Karel. Fernando was echter al op de terugweg naar Castilië en Juan Manuel verkeerde daardoor in een bijzonder riskante situatie. De andere edelen en diplomaten uit de Bourgondisch-Habsburgse hofhouding waren blijkbaar niet in de gelegenheid (of niet bereid) om hem te helpen. Vermoed als monnik kon hij ontkomen naar het koninkrijk Navarra en vanaf daar vluchtte hij naar de Nederlanden.⁹¹ Zijn nieuw verworven titels en bezittingen in Spanje waren ingetrokken dan wel geconfisqueerd, maar ook aan het hof in de Nederlanden was de positie van Juan Manuel radicaal veranderd. Zeker niet alle adviseurs van Maximiliaan waren hem gunstig gezind.

Hofintriges kunnen in deze periode nauwelijks een zeldzaamheid genoemd worden. De wraakzuchtigheid van Fernando van Aragon ten opzichte van Juan Manuel is echter uitzonderlijk. Deze was, zoals Martínez Millán het uitdrukt, “hasta tal punto llegó la obsesión”: op het obsessieve af.⁹² Het duurde een aantal jaren, maar uiteindelijk slaagde Fernando erin om Margaretha van Oostenrijk ervan te overtuigen dat Juan Manuel een complot beramde tegen prins Karel. In het begin van 1513 plande Fernando de uitlevering van Juan Manuel. Een schip en bemanning, in het geheim geregeld, lag al klaar om hem direct naar Spanje over te brengen. Juan werd echter op tijd gewaarschuwd en door ingrijpen van Maximiliaan werd de uitlevering voorkomen.⁹³ Januari 1514 gaf Maximiliaan toch toestemming voor de arrestatie van Juan Manuel, onder de voorwaarde dat de precieze beschuldiging nog onderzocht diende te worden.⁹⁴ Juans zoon Diego Manuel en Filips van Bourgondië-Blatôn, die aangetrouwde familie was, tekenden direct protest aan.⁹⁵ Omdat een ridder van de Orde van het Gulden Vlies uitsluitend door de orde berecht kon worden werden zij gesteund door een aantal andere Vliesridders. Prins Karel, als soeverein van de orde, vroeg om de vrijlating, maar Margaretha verzette zich daartegen.⁹⁶ Uiteindelijk werd Juan Manuel niet aan Fernando uitgeleverd, maar verbannen naar Wenen.

In 1515, toen Karel meerderjarig werd, kreeg Juan Manuel direct volledig pardon. Hij keerde in 1516 terug naar de Nederlanden. In dat jaar vond tevens het kapittel van de Orde van het Gulden Vlies plaats in Brussel, waarbij Juan door zijn mederidders in ere werd hersteld.⁹⁷

Aan de wraakplannen van Fernando van Aragon kwam pas een einde na diens dood in 1516.⁹⁸ Het overlijden van Fernando betekende ook dat Juan Manuel weer voet kon zetten op Spaanse bodem. In 1517 vergezelde hij, samen met onder andere Diego de Guevara, prins Karel naar Spanje, voor diens huldiging als koning. Na enige jaren als keizerlijke ambassadeur in Rome te hebben gediend keerde Juan Manuel 1523 definitief terug naar Spanje. Hij vestigde zich in Valladolid en voerde zijn taken uit vanaf het hof aldaar. Deze hadden voornamelijk betrekking op koninklijke beslissingen aangaande Spaanse kwesties. Daartoe had hij vanaf 1523 zitting in de Raad van State van Spanje (*Consejo de Estado*) en in de nieuw opgerichte *Consejo de Hacienda*. Deze laatste raad stond onder directe leiding van Karel V en was te vergelijken met de *Conseil des Finances* in het noorden van het rijk.⁹⁹ Juan Manuel legde rond 1535 al zijn functies neer, maar hij behield een hoge jaarlijkse vergoeding van 100.000 maravedís.¹⁰⁰ De nazaten van Juan Manuel en zijn vrouw Catalina van Castilië traden veelal in de voetsporen van hun vader. De kinderen en kleinkinderen Manuel dienden aan het Habsburgse hof, trouwden binnen de Spaanse adel of waren hooggeplaatste geestelijken binnen de kerk.¹⁰¹

Werken van Bosch in het familiebezit

Juan Manuels zoon Lorenzo († 1544), kamerheer van Karel V, kreeg het *mayorazgo*, eerstgeborenrecht of recht tot erven. Diens zoon Rodrigo Manuel († 1580) was de volgende erfgenaam, maar deze stierf kinderloos. Rodrigo's bezittingen gingen daarom naar zijn jongere broer Juan Manuel († 1589) die dezelfde naam als zijn grootvader droeg. Deze Juan Manuel was de bisschop van Sigüenza en de laatste Manuel in de mannelijke lijn. Zijn erfgenaam was een neef Manrique de Lara, de vierde hertog van Nájera. Het spoor van de erfenis loopt hierna dood.¹⁰² Lorenzo stierf een jaar na zijn vader en de mogelijkheid dat hij de collectie schilderijen substantieel zou hebben uitgebreid is daarmee te verwaarlozen. Rodrigo vervulde diverse hoge functies aan het hof van Filips II, maar lijkt geen bijzondere verbinding gehad te hebben met de Nederlanden. Hetzelfde geldt voor zijn broer, de dominicaan Juan Manuel II, wiens kerkelijk carrière zich geheel in Spanje afspeelde. Nu was een persoonlijke band met de Nederlanden geen noodzaak voor het bezit van kunstvoorwerpen uit deze

gebieden. Luxeproducten als tapijten, schilderijen en zilver uit de Nederlanden waren tenslotte zeer gewild bij de Spaanse elite. Echter, gezien de carrière van Juan Manuel (I) en de uitgesproken Nederlandse aard van sommige voorwerpen is het aannemelijk dat een groot deel van de overgeërfde kunstcollectie door hem werd verworven.¹⁰³

Op 1 augustus 1589 werd de inventaris opgemaakt van de bezittingen van bisschop Juan Manuel en op 14 augustus maakten twee schilders uit Valladolid een taxatie van de waarde. Vermeld worden kostbare kleding, juwelen, meubelstukken en meer dan 1500 boeken. Een aantal van de objecten heeft een specifiek Nederlands karakter, zoals de serie tapijten met het onderwerp *De la Historia de Flandes*. De beschreven schilderijenverzameling telt in totaal 147 kunstwerken. Naast een aantal religieuze werken bevatte de verzameling zes portretten, bijna dertig schilderijen met mythologische onderwerpen en zevenenveertig genrestukken. Bij vijf kunstwerken in de laatste categorie is de naam van Bosch vermeld.¹⁰⁴ Als een van de eerste werken wordt een schilderij op doek genoemd, geschilderd door *Gerónimo Bosque* met het onderwerp de *Blaasbalghersteller*.¹⁰⁵ De vermelding van de naam van Bosch duidt op een signatuur of andersoortige vermelding van de naam op het werk. De geschatte waarde van het doek is hoog voor dit soort schilderijen: het werk zal van goede kwaliteit zijn geweest.¹⁰⁶ De volgende vermelding betreft drie doekschilderingen door *Ierónimo Bosque*, waarvan er tenminste één zonder lijst was. Volgens de inventaris waren deze werken in slechte conditie: “viejos” en “raídos”, oud en gerafeld.¹⁰⁷ Tenslotte wordt een ingelijst werk van *Ierónimo Bosque* vermeld; afgaande op de prijs was dit waarschijnlijk ook een doekschildering. Bij dit schilderij wordt opgemerkt dat het een werk was ‘op andere wijze’, *de diferente manera*. Het is niet duidelijk of dit verwijst naar de schilderijstijl of naar een ander aspect van het werk.

Steppe vermeldt nog een ander schilderij van Jheronimus Bosch dat de nazaten van Juan Manuel in eigendom zouden hebben gehad. Deze *Nederdaling ter Helle* was volgens Steppe “een werk dat toen beschouwd werd als een van de beste die van de meester bewaard waren.”¹⁰⁸ Helaas is het onbekend wat de bron van Steppe was of waar hij deze uitspraak op baseerde.

Dat de werken van Bosch een belangrijke plaats innamen in de collectie is evident, onder andere omdat de inventaris en de taxatie slechts in enkele gevallen namen van kunstenaars vermelden. Naast de naam van Bosch worden slechts die van Pedro de Frisa, Titiaan en Luis de Morales genoemd.

De Blaasbalghersteller

Het onderwerp van *Blaasbalghersteller* is verscheidene malen in relatie gebracht met een verloren gegane compositie van Bosch.¹⁰⁹ Daarbij baseert men zich op vermeldingen in inventarissen en op het schilderij *Blaasbalghersteller* dat zich tegenwoordig in Doornik bevindt.¹¹⁰ Van dit laatste werk wordt wel aangenomen dat het een kopie naar Bosch betreft. Er zijn nog twee varianten op het werk in Doornik bekend: een gravure en een tekening.¹¹¹

Behalve de zojuist besproken inventaris van bisschop Juan Manuel vermelden ook de inventarissen van het Casa Real del Pardo (1564 en 1614) een schilderij met dit onderwerp. Daarbij is wel verondersteld dat het hier om het doek uit de collectie Manuel zou gaan.¹¹² Alhoewel het document uit 1564 geen kunstenaar noemt, kan aangenomen worden dat beide inventarissen van het Pardo naar hetzelfde werk verwijzen. Dat betekent dat het schilderij in het Pardo niet uit het bezit van bisschop Juan Manuel afkomstig kan zijn. De eerste inventaris werd immers vele jaren voor diens overlijden in 1589 opgemaakt. Ook de welgestelde Portugese Marcos Perez Nuñez bezat een *Blaasbalghersteller* van Bosch. Deze humanistische handelaar was gevestigd in Antwerpen en het werk, op paneel, wordt vermeld in een inventaris uit 1603.¹¹³

Qua type en onderwerp is de *Blaasbalghersteller* verwant aan de *Keisnijding*, eveneens een werk dat hoogstwaarschijnlijk gebaseerd is op een inventie van Bosch. De bespottung van de onnozele burger, boer of het vrouwelijke geslacht waren gewilde thema's, ook onder humanisten.¹¹⁴ Op de versie van de *Blaasbalghersteller* in Doornik zijn gekalligrafeerde teksten afgebeeld. Anders dan op de *Keisnijding* maken zij deel uit van de fictieve ruimte: zij zijn als brieven op muur geplakt. Midden boven lezen we: “*Meester soe bid ick voer my nicht / Haer blasbalck is niet dicht*”, en rechtsboven: “*Dit alde ler is droch en verrompen / Ick en bins niet lech te verpompen*”. Bij de gravure en de tekening valt het op dat de tekst niet op de wand is weergegeven, maar als een onderschrift. Het is niet bekend of de werken in de Spaanse inventarissen teksten bevatten, maar ook zonder deze is de Nederlandse herkomst van de voorstelling duidelijk. Het is echter de vraag of de *Blaasbalghersteller* in Doornik gebaseerd is op een inventie van Jheronimus Bosch. In de werken van zijn hand die tekst bevatten zijn deze toegevoegd als losse regels of bijschriften. Dit is het geval bij de *Ecce Homo* (Frankfurt) en bij de eerder genoemde tekening *Het veld heeft ogen en het bos heeft oren*. De teksten in de *Keisnijding* (Madrid), een werk naar Bosch, ondersteunen en verdiepen het onderwerp dat op zichzelf al duidelijk was. Bij de

Man door een boot, het werk uit de collectie Van Croÿ, is tekst op vergelijkbare wijze gebruikt. Hier beschrijft een van de teksten de afbeelding, de andere bevestigt het onderwerp. In het geval van de *Blaasbalghersteller* in Doornik is de verhouding tussen tekst en beeld anders: de teksten zijn noodzakelijk om de afbeelding goed te begrijpen.¹¹⁵ Deze wijze van teksttoepassing komt in het oeuvre van Jheronimus Bosch niet voor en sluit niet aan op zijn sterk visuele gerichte beeldtaal.

De Blaasbalghersteller die bisschop Juan Manuel bezat was naar alle waarschijnlijkheid afkomstig uit de verzameling van zijn grootvader. Het is aannemelijker dat een in de Nederlanden werkzame adviseur interesse had in een dergelijke werk dan een Spaanse bisschop. Over de toeschrijving van het werk aan Bosch kan weinig gezegd worden. Het is duidelijk dat het onderwerp in de zestiende eeuw met de naam van Bosch, dan wel met zijn stijl geassocieerd werd. Het kan dan ook niet uitgesloten worden dat er, net als bij de *Keisnijding*, een originele inventie van Bosch ten grondslag lag aan de hier besproken versies van de Blaasbalghersteller.

Juan Manuel als opdrachtgever in relatie tot overige eigenaren Domínguez Casas stelt dat Juan Manuel een van de belangrijkste opdrachtgevers was in de eerste helft van de zestiende eeuw. Hij heeft het dan over Hispano-Vlaamse kunst en met name ook over architectuur.¹¹⁶ Juan Manuel heeft inderdaad een aantal aanzienlijke bouwprojecten op zijn naam staan. Een van deze opdrachten was de bouw van de familiekapel aan de dominicaner kloosterkerk van het Convento de San Pablo de Peñafiel (Valladolid). De graftombe van Juan Manuel en Catalina van Castilië bevindt zich in deze kapel.¹¹⁷

Een schilderij dat niet wordt genoemd in de inventaris, maar wel interessant is om kort bij stil te staan, is het *Portret van een ridder in de Orde van het Gulden Vlies*.¹¹⁸ Er is gesuggereerd dit een portret van Juan Manuel zou kunnen betreffen, geschilderd door Jan Gossaert.¹¹⁹ Dit zou belangwekkend zijn, omdat de hechte relatie die Jan Gossaert had met Filips van Bourgondië-Blatón, Hendrik III van Nassau en Mencía de Mendoza, Juan Manuel dichterbij hun omgeving zou kunnen plaatsen. Echter, over zowel de identiteit van de maker als die van de geportretteerde is heel weinig met zekerheid te zeggen. Het is niet ondenkbaar dat het fraaie portret Juan Manuel voorstelt maar voor een bestudering

van de gelijkenis is alleen de gisant op de tombe in de kapel in Peñafiel voorhanden. Het geschilderde portret werd in 1925 door National Gallery of Canada verworven en bevond zich daarvoor in de kathedraal van Carpentras, in de collectie van de Graaf De Gouy d'Arsy. Mede daarom is een Franse origine van het schilderij en de geportretteerde aannemelijker.¹²⁰

Het ligt voor de hand om aan te nemen dat Juan Manuel de doeken van (of naar) Jheronimus Bosch gedurende zijn jaren in de Nederlanden aangeschafte. Hij vestigde zich in 1523 definitief in Spanje en zijn artistieke aandacht was daar vooral gericht op de constructie en de inrichting van de kapel in Peñafiel. Het is daarbij de vraag hoe actief hij als opdrachtgever en verzamelaar zal zijn geweest tussen 1514 en 1522. Zijn positie was in die periode vaak precair en bovendien verbleef hij lange periodes in het buitenland. Niettemin was hij ook na 1523 bij diverse missies buiten Spanje betrokken en het is niet uitgesloten dat hij incidenteel nog de Nederlanden bezocht. Dat zou wel verklaren waarom alle werken doekschilderingen zijn: die zijn immers eenvoudig te transporteren. Zijn eerherstel in 1516 en de reis naar Spanje met Karel in 1517 waren aanleiding tot intensieve contacten met andere kunstliefhebbers als Diego de Guevara, Filips van Bourgondië en Hendrik III van Nassau. In tegenstelling tot wat we weten van deze personen zijn er geen aanwijzingen dat Juan Manuel zich opviel in de humanistische kringen in de Nederlanden. Hij verbleef lange tijd, vanaf 1492, in het Noorden maar wellicht waren zijn uitgesproken politieke ambities slecht verenigbaar met contacten buiten het hof. De onderwerpen van zijn schilderijen van Bosch zijn ook niet van een religieuze of een complexe humanistisch-moralistische aard.

In eerdere hoofdstukken is gesuggereerd dat het werk van Bosch bij Filips de Schone geïntroduceerd werd door zijn adviseurs. In het geval van Juan Manuel zou het echter het omgekeerde het geval kunnen zijn. Als een raadsheer die buitengewoon dicht bij zijn vorst stond zal hij zich ongetwijfeld hebben verdiept in diens persoonlijke voorkeuren. Een conclusie kan zijn, zeker als de algemene tendens van zijn biografen gevolgd wordt, dat het voor Juan Manuel opportuun was om de smaak van Filips de Schone en zijn andere adviseurs te volgen. Desalnietmin kan Juan Manuel ook werkelijk een interesse hebben ontwikkeld voor Jheronimus Bosch: de werken maakten tot zijn dood deel uit van zijn collectie en bleven daarna lang in het familiebezit.



- 1 Zie ondermeer Thomas en Stols 1995, pp. 1, 2 en Edwards 2004, pp. 18-25.
- 2 Eichberger 2018, p. 25.
- 3 BoschDoc entry 29466: Archivo General de Simancas, 11 juni 1505, leg. 192, fol. 68r: "(...) Otra tabla, mas pequeña que la suso dicha, que tiene en el medio vna mujer desnuda con vnos cabellos largos, las manos juntas, y en lo baxo en el çerco dorado vn letrero de letras negras que dize Jeronymus. Apreçiose en çinco reales (...)"
- 4 Onder andere Vandenbroeck 1987, p. 167; Van Dijk 2001, p. 91; Catalogue Raisonné 2016, p. 27 en p. 51 noot 2; Silva Maroto 2016, p. 36.
- 5 Zie ook Van Heesch 2019, pp. 37, 38.
- 6 Sánchez Cantón 1950, pp. 182-184; BoschDoc entry 29466: Archivo General de Simancas, ES.47161.AGS, CSR, leg. 192, fol. 68r, 68v, 70r.
- 7 Brans 1959, pp. 28-31.
- 8 Zalama 2008, p. 47.
- 9 Silva Maroto 2016, p. 68 noot 120.
- 10 Ainsworth 1998, pp. 155-157.
- 11 Fischer 2009, p. 98; Fischer 2013, p. 157.
- 12 Filips de Schone bezocht overigens wel incognito de jaarmarkt van Medina del Campo. Dit bezoek vond plaats voor de ontmoeting met Isabella en Fernando. Gachard 1876, I, p. 150; Werner en Stols 1995, p. 4.
- 13 Sánchez Cantón 1950, p. 182; Silva Maroto 2016, p. 36 en p. 68 noot 118-120. Het werk wordt beschreven in een inventaris van bezittingen van de prinses, die werd ontvangen door de executeur van het testament van Isabella *la Católica*, Juan Vélazquez.
- 14 Sánchez Cantón 1950, p. 183; Silva Maroto 2016, p. 36 en 68 noot 11.
- 15 Zalama 2008, p. 54.
- 16 Bass 2016, pp. 46-51.
- 17 Bass 2016, p. 73; Cools 2001, p. 85.
- 18 Zie Sterk 1980, pp. 25, 27, 42-46; Erasmus 2008, V, correspondentie, p. 24: brief 603, p. 165; brief 728, p. 205; brief 758, januari 1518.
- 19 Sterk 1980, pp. 32-34; Cools 2001, p. 54.
- 20 Sterk 1980, pp. 17-89.
- 21 Mattheus 1738, p. 224; zie ook BoschDoc entry 28953.
- 22 Boschdoc entry 28907: NA, Grafelijkheidsrekenkamer 659B, fols. 8r en 26v. Fol. 8r: "(...) Gelevert de schuldenaers als voeren: Een bort geschildert up doeck bij Jeronimus Bosch (...)" ; fol. 26v: "(...) Bevonden beneden in de nyen eedtcamer, uppert nyen werck: Gelevert: Een taeffereel van Lubbertas die men de keye snijdt (...)" ; Boschdoc entry 28907, Scholten: Opmerkingen en verwijzingen; Sterk 1980, pp. 225 noot 4, p. 282, 248 noot 5, p. 309.
- 23 Werkplaats of navolger Jheronimus Bosch, *Keisnijding*, ca. 1500-1520, olieverf op eiken paneel, 48,8 x 34,6 cm, Madrid: Museo Nacional del Prado, inv. nr. P2056. Bax 1944; Koldewey 1991; Garrido en Van Schoute 2001, pp. 50-57; Catalogue Raisonné 2016, pp. 464-467, nr. 33; Technical Studies 2016, pp. 420-429, nr. 33; Museo del Prado, Bosch Catalogus 2016, pp. 356-363, nr. 51.
- 24 Bax 1967, p. 70; zie ook Koldewey 1991, pp. 8-10; Vandenbroeck 2002, p. 40.
- 25 Koldewey 1991, pp. 9, 10. De auteur verwijst onder meer naar het spreekwoordenboek van Stoett, waarin *lubben* ook castreren betekent; Vandenbroeck 2002, pp. 41, 340.
- 26 Catalogue Raisonné 2016, p. 464.
- 27 Silva Maroto 2016, pp. 356, 359.
- 28 Zie ook Silva Maroto 2016, p. 363 noot 20.
- 29 Madrid, AHP, ES.28079, Protocolo de Cristóbal Riaño, tomo 165, fol. 102r (16 januari 1570): "(...) Lienços de Geronimo Bosco (...) Otro lienzo quadrado donde se cura de la locura, por guarnesçer, porque todos los demas estan guarnesçidos (...)"
- 30 Justi 1889, p. 129: "Indes ist im Madrider Museum noch ein als unbestimmbar geltendes, fein gemaltes Bildchen, das ein Original sein dürfte".
- 31 Friedländer 1934, pp. 101, 102; Baldass 1959, pp. 225-226; Gerlach 1988 (1968, 1969), pp. 104, 109; De Tolnay 1984 (1965), p. 14; Unverfehrt 1980, pp. 111-114; Vermet 2001, p. 93; Cruz Valdovinos 2006, p. 117.
- 32 Catalogue Raisonné 2016, p. 465, 466; Technical studies 2016, p. 420.
- 33 De discussie leidde uiteindelijk tot de terugtrekking van de bruikleen van de *Keisnijding* voor de Bosch-tentoonstelling.
- 34 Unverfehrt 1980, pp. 111-114, 264; Catalogue Raisonné 2016, p. 464.
- 35 Catalogue Raisonné 2016, pp. 466-467.
- 36 Madrid, AHP, ES.28079 Protocolo de Cristóbal Riaño, tomo 165, fol. 102r (16 januari 1570).
- 37 Vandenbroeck 2001 (Insights), p. 53; Catalogue Raisonné 2016, p. 464; Silva Maroto 2016, p. 359.
- 38 Zie voor een overzicht Unverfehrt 1980, p. 264 en De Vrij 2012, pp. 595-597. Het werk van het Rijksmuseum is een van de kwalitatief betere: Navolger Jheronimus Bosch, *Keisnijding*, ca. 1550-1600, olieverf op eiken paneel, 41,3 cm x 30,9 cm, Amsterdam: Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-1601 (in bruikleen aan Het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch).
- 39 Zie ook Vandenbroeck 2001, pp. 149, 150.
- 40 Koldewey 1991, pp. 12-17; Catalogue Raisonné 2016, p. 467.
- 41 Koldewey 1991, pp. 15-20.
- 42 Koldewey 1991, p. 22; Catalogue Raisonné 2016, p. 467.
- 43 Van Straten 1985, pp. 53-61.
- 44 Catalogue Raisonné 2016 p. 466. Bosch gebruikt vaker tekst, zij het op een wat andere wijze, zoals op de tekening *Het veld heeft ogen en het bos heeft oren* (verso: *Studie van een bedelaar en atelierschetsen*), zie voor de gegevens Bijlage I, nr. A23; zie ook Ilsink 2009, pp. 45, 57, 58.
- 45 Catalogue Raisonné 2016, pp. 466, 467; Technical Studies 2016, pp. 421, 422.
- 46 Sterk 1980, pp. 17, 18.
- 47 Sterk 1980, pp. 9, 110, 129. Volgens Sterk werd Philip's bedrevenheid in de teken- en schilderkunst gemeld door onder andere zijn biograaf Gerardus Geldenhouwer *Noviomagus in diens Vita clarissimi principis Philippi a Burgundia* (1529).
- 48 Silva Maroto 2016, p. 359.
- 49 Catalogue Raisonné 2016, pp. 466, 467; Technical Studies 2016, p. 420.
- 50 Zie bijvoorbeeld Greenblatt 2005, pp. 157-163.
- 51 Bavel et al. 2001, p. 71 (kroniek fol. 57v); Catalogue Raisonné 2016, p. 467.
- 52 Sterk 1980, p. 144 en p. 282 noot 4. Voor de term boerde zie ook <http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=article&wdb=MNW&id=04868>.
- 53 Zie Sterk 1980, pp. 97-147.
- 54 Sterk 1980, p. 130.
- 55 Sterk 1980, Bijlage IX, Inventaris van slot Duurstede, 1529, pp. 224, 281 noot 9: fol. VII "(...) Een taeffereel van mijn heere de Grave van Nassau nu ter tijt (...)" ; pp. 226, 283 noot 10: fol. IX "(...) Een taeffereel van Don Digo (...)" ; pp. 226, 284 noot 12 fol. IX "(...) een taeffereel van mijn heere van Nassou (...)" [vermoedelijk een portret van Engelbrecht II]".
- 56 Molinet 1475-1506, pp. 124, 125: "Après les compagnies susdites, vint le josne conte de Nassou portant le chierge servant au baptesme; (...) messier Philippe le bastard, admiral de la mar, portant le bachin (...)" ; Sterk 1980, pp. 17, 23.
- 57 Bass 2016, p. 78; Heesch 2019, p. 45.
- 58 Sterk 1980, p. 147; Bass 2016, p. 130.
- 59 Boschdoc entry 28648, KU Leuven, Inventaris Kasteel Heverlee Arenberg, 432 (76.2), Domeinarchief van het Hertogdom van Aarschot, 432, 6v, 10v, 11r, 106v, 157r.
- 60 Molinet 1827-1828 (1475-1506), pp. 290, 291; Van Dijk 2001, p. 114; Vandenbroeck 2002, p. 180. Van Dijk suggereert een ouder familielid, Filips van Croÿ (1434-1482), als directe opdrachtgever van een of meerdere werken. Hij baseert zijn aanname op het kapittel van de Orde van het Gulden Vlies dat in 1481 plaatsvond in 's-Hertogenbosch. Filips van Croÿ was echter daarbij niet aanwezig.
- 61 Cools 2001, p. 101.
- 62 Cools 2001, pp. 197, 200.
- 63 Cools 2001, p. 200; Martínez Millán 2000, p. 110.
- 64 Martínez Millán 2000, p. 195.
- 65 Gachard 1881, III, p. 122.
- 66 Cools 2001, pp. 196, 197.
- 67 Boschdoc entry 28648, KU Leuven, Inventaris Kasteel Heverlee Arenberg, 432 (76.2), Domeinarchief van het Hertogdom van Aarschot, 432, 6v, 10v, 11r, 106v, 157r; "Fol. 6v : (...) Une aultre moyenne peinture sur bois de la tentation de Saint Anthoine, faicte par Jeronimus Bosch, avecque sa casse de bois d'escrignerie peinte de noir et dorée. estimee a (...) Ladictte peinture est transportee a la chambre de desoubz. (...) " / Fol. 10v: "(...) Une aultre moyenne peinture sur bois de la tentation de Saint Anthoine, faicte par Jeronimus Bosch, avecque sa casse de bois d'escrignerie peinte de noir et doree. estimee a (...) " / Fol. 11r: "Item, une peinture sur toile deseure la cheminee, y ayant representé une cam-paigne verde où y at ung paysan qui mayne avecque deux chevaux une grande charee de foing, apres lequel foing tout le monde court, y estans les pape, prelatz, empereur, roys, soldatz, villageois et aultres; par apres y at

- plusiers debats pour avoir ledict foing; devant ledict chariot y at une multitude de gens, ou ung homme d'eglise donne a baisier ung reliquaïre; ayant ladicte peinture tout allentour ses bords de bois d'escrignerie blancqs; faicte par Jeronimo Bosch. (...)” / Fol. 106v : “Item, ung clouant de bois ayant servy a ung tableau representant la geule d'enfer par fantasies de Jeronimus Bosch, y ayant endesoubz ung personaige a genoux, a l'antycque, avecques ung bonnet d'escarlante; ayant son bord tout allentour de bois d'escrignerie doré et noircij. (...)” / Fol. 157r : “Item, une aultre peinture sur bois d'ung homme viel, marchant aveque des pattyns de Hollande sur la glace et estant en ung batteau troue, iceluy estant borgne et y ayant ung oeil au voile dudict batteau; sur le cordage y at ung oyseau et sur le bout du mast y at une ronde planche où se faict la cuysine. Plus loing y at ung paysage et joindant luy ung homme en la glace; faict par Jeronimo Bosch; ayant sa bordure de bois d'escrignerie noircy et doré, et ayant escrit en hault: ‘Ic heb een ooghe int zeil’, et enbas: ‘Toesien is gelucx bruer’(...)”
- 68 In de beschrijving van BoschDoc entry 28648 wordt de vertaling “naar idee van” gehanteerd.
- 69 Catalogue Raisonné 2016, p. 536; Jheronimus Bosch, *Helleschip*, 17,5 x 15,4 cm, pen en inkt op papier, Wenen: Akademie der bildenden Künste, inv. nr. 2554. Koreny schrijft het werk overigens toe aan de werkplaats Bosch plaats of een navolger, Koreny 2012, p. 215.
- 70 Voor de gegevens van *Het veld heeft ogen en het bos heeft oren*, zie Bijlage I, nr. A23.
- 71 Sotheby's New York, 25 januari 2017, Lot 1: Navolger van Bosch, *Een oog in het zeil houden*, ca. 1550-1600?, olieverf op eiken paneel, 36,5 x 28 cm, particuliere verzameling; Van Heesch 2018, pp. 195, 197.
- 72 Uppsala Auktionskammare, 4 december 2015, lot 8 <https://www.uppsalaauktion.se/en/auctions> [geraadpleegd 08-12-2018].
- 73 *De heilige Jacobus en de magiër Hermogenes en Kloosterhuis van volgelingen van de heilige Anthonius*, ca. 1550-1575, olieverf op eiken paneel, 62 x 41 cm, Valenciennes: Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, inv. nr. P.46.1.44; Van Dijk 2001, pp. 113-114.
- 74 Huys Janssen 2001, pp. 82-89. Zijn datering is gebaseerd op de catalogus van de tentoonstelling in Museum Boymans, Rotterdam in 1936, I, p. 33 nr. 53 en II, afb. 56, 57.
- 75 Met dank voor deze informatie aan Marc Goutierre (Musée des Beaux-Arts de Valenciennes).
- 76 Lorenz 2016, p. 101.
- 77 Gonzalo Fernández de Oviedo ca. 1550, zoals geciteerd in Domínguez Casas 2003, p. 69: “(...) Muchos negocios en que experimentó e refonó su gran ingenio e se perfeccionó e conosció su mucha prudencia en cosas grandes e de mucho peso e calidad”; Zurita 1610 (1580), deel II, boek VI, hoofdstuk III, fol. 12v: “Allende de ser don Juan Manuel muy principal cauallero en aquel reyno, y decé-
- diente de la casa real (...) fue muy valeroso, y astuto; y aunque muy pequeño de cuerpo, de animo, è ingenio grande; muy discreto, y gran cortesano; y de una resolución, y agudeza tan biva [viva], y presta en todos sus hechos, y dichos, que qualquier Principe por prudente, que fuera, le desseara por suyo el el mas cercano lugar, para sus deliberaciones, y fines, en los mayores, y mas arduos negocios.”
- 78 Bergenroth 1862, p. ciii. Bergenroth duidt Manuel bijvoorbeeld aan met “the traitor” (zie bijvoorbeeld p. cxi.); Duque de Berwick y Alba 1907, correspondentie Fuensalida, p. xxviii: “(...) intrigante Juan Manuel”; Thomas en Stols 1995, p. 5; Cruz Valdovinos 2006, p. 121.
- 79 Domínguez Casas 2003, p. 12.
- 80 Martínez Millán 2000, p. 264; Domínguez Casas 2003, pp. 12, 13.
- 81 Glay 1839, p. 426.
- 82 Martínez Millán 2000, p. 265.
- 83 Martínez Millán 2000, p. 265; Vázquez Dueñas 2016, pp. 378, 379.
- 84 Duque de Berwick y de Alba 1907, p. 362; Thomas en Stols 1995, p. 5; Domínguez Casas 2006, p. 94.
- 85 Reiffenberg 1830, p. 272.
- 86 Bergenroth 1862, pp. 347, 357, 371-373, correspondentie tussen ambassadeur Rodrigo González de Puebla (ook Gondesalvi of Gonzalvo de la Puebla) en Fernando van Aragon.
- 87 Bergenroth 1862, pp. 200-202. Brief van de onder-overste van Santa Cruz aan koningin Isabella, 15 januari 1499. Hierin wordt ook gemeld dat de Spaanse hofhouding in armoede leefde vanwege de extreem lage en nalatige betalingen.
- 88 Martínez Millán 2000, p. 266; Vázquez Dueñas 2010, p. 379.
- 89 Gachard 1876, p. 442.
- 90 Domínguez Casas 2003, p. 15. Dit betrof de vestingen in Burgos, Plasencia, Atienza, Miravete, San Pedro, Pelajar, Menjibar en Jaén.
- 91 Martínez Millán 2000, p. 266; Domínguez Casas 2003, pp. 14, 15.
- 92 Zurita (1580), deel II, boek VI, hoofdstuk III, fols. 157r-157v; Martínez Millán 2000, p. 266.
- 93 Glay 1839, p. 137, brief nr. 489: Correspondentie tussen Margaretha en Maximiliaan, april 1513; Bergenroth 1866, II, pp. lxxxii, 138, 139: Correspondentie tussen Fernando van Aragon en ambassadeur Juan de Lanzau, juni (?) 1513.
- 94 Bergenroth 1866, II, p. 199.
- 95 De echtgenoot van Marina Manuel, Boudevijn van Bourgondië, was een halfbroer van Filips van Bourgondië-Blatón.
- 96 De Reiffenberg 1830, pp. 282-293; Martínez Millán 2000, p. 266.
- 97 De Reiffenberg 1830, pp. 299-301.
- 98 Bergenroth 1866, II, p. 250.
- 99 Domínguez Casas 2003, pp. 18, 19; Espinosa 2009, p. 157.
- 100 De Salinas 1522-1539 (Rodríguez Villa 1905), p. 531; Martínez Millán 2000, pp. 268-269; Domínguez Casas 2003, p. 56.
- 101 Domínguez Casas 2003, p. 19. De zonen van Juan Manuel, Diego en Felipe Manuel, waren rond 1517 al in dienst als kamerheren bij Karel
- Enige jaren later zou ook hun broer Lorenzo Manuel zijn carrière maken binnen het hof. Zijn dochter Elvira was een hofdame van Isabella *la Católica*. Pedro Manuel maakte een carrière binnen de kerk; hij begon als kape-laan van Isabella *la Católica* en eindigde als aartsbisschop van Santiago de Compostela (1546-1550).
- 102 Domínguez Casas 2003, pp. 58-64.
- 103 Domínguez Casas 2003, p. 65; Cruz Valdovinos 2006, p. 121.
- 104 De taxateurs waren de schilders Gregorio Martínez en Juan Cristóbal. Valladolid, Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Protocolos, leg. 415, fol. 953-959: Valladolid, 24 augustus 1589, “Taxation des peintures appartenant à Don Juan Manuel, qui fut évêque de Zamora et de Sigüenza 5^e Seigneur de Belmonte de Campos et de Cevico de la Torre, petit-fils de Don Juan Manuel, chevalier de la Toison d'or et 2^e Seigneur de Belmonte et Cevico.”, zoals geciteerd in Domínguez Casas 2003, pp. 74-78, bijlage 4: “(...) Primeramente tasaron dos lienços del fullero con sus marcos e uno de Pedro de Frisa pintor y el otro de Gerónimo Bosque, el del dicho Gerónimo Bosque en diez ducados y el del dicho Pedro de Frisa en ocho ducados: cxcviii^o reales 9 (...) Yten tres lienços biexos sin guarnición, de Gerónimo Bosque, en treynta reales: xxx (...) Yten otro quadro de el dicho Gerónimo Bosque de diferente manera, con su marco de oro y negro, en honze reales: xi (...)”
- 105 Samen met het werk van Bosch wordt een doek met dezelfde voorstelling beschreven, geschilderd door Pedro de Frisa. Domínguez Casas 2003, p. 66: de auteur suggereert dat deze Pedro mogelijk Pieter Bruegel de Oude zou zijn, maar dat is hoogst onwaarschijnlijk. Het betreft hier vermoedelijk de Nederlandse schilder Pedro de Frisa (Peter de Vries?) die in Spanje werkzaam was in de tweede helft van de zestiende eeuw. <http://dbe.rah.es/biografias/52686/pedro-de-frisa> [geraadpleegd 09-07-2018].
- 106 Bij de *Blaasbalghersteller* wordt een waarde van 10 dukaten genoemd, een munteenheid in goud. De meeste overige prijzen zijn aangeduid in reales, een zilveren munt.
- 107 Domínguez Casas 2003, p. 66.
- 108 Steppe 1985, p. 255; Cruz Valdovinos 2006, p. 121.
- 109 De Tolnay 1937, p. 120; Vandenbroeck 2002, pp. 338-339.
- 110 Cornelis Massijs (?) naar Jheronimus Bosch, *Blaasbalghersteller*, ca. 1510-1556/1557, olieverf op eiken paneel, 112 x 151,5 cm, Doornik: Musée des Beaux-Arts, inv. nr. 52.
- 111 Anoniem, Zuidelijke Nederlanden, *Blaasbalghersteller*, 1525-1550, gravure, 28 x 29 cm, St. Louis: particuliere collectie, onder de prent de tekst: “DIT ALDE LEER IS DROOCH VNDE VERROMPEN / ICK EN BENS NIET LEECH TE VERPOMPEN MEESTER SOE BID ICK VOER MIN NICHT / HAREN BLAESBALCH EN IS NIET DICHT / JHERONIMVS BOSCH INVEN”; Anoniem, *Blaasbalgherstel-*

ler, ca. 1570, 19,7 x 29,6 cm, inkt op papier, Londen: British Museum, inv. nr. 1854,0628.47. Inscriptie: boven in een rondel de initialen “m S” en “1570”, beneden de tekst: “Mees-ter zoe bid ick dan Voer myn nicht / hare blaesbalckh en is oock nz dicht, / Dit oude leer is drooghe en Verrompen / ick en ben niet leech om dat de Verpompen”. Zie onder andere ook: Unverfehrt 1980, p. 227, afb. 233; De Vrij 2001, pp. 215, 216; Vandenbroeck 2002, pp. 338, 339.

112 Sánchez Cantón 1934, p. 71; Steppe 1967, p.

40 noot 140; Vandenbroeck (Insights) 2001, p. 57 noot 56; Silva Maroto 2001, pp. 42, 44. De suggestie van herkomst uit de collectie Manuel is door Steppe en Vandenbroeck gedaan.

113 Denucé 1932, p. 14; Duverger 1984, I, p. 87; BoschDoc entry 28845, FelixArchief, Notariaat Antwerpen, N3575, fol. 330v: “(...) Tres pinturas en madera con sus listas, la una de excellentissimo Bosch en que ay un hombre que con cierta folles y lanternas (...)”

114 Vandenbroeck 2002, p. 89.

115 Voor de betekenis, zie Geirnaert 2013, pp. 211-220.

116 Domínguez Casas 2003, p. 69.

117 Domínguez Casas 2003, pp. 22, 27-53.

118 Nederlands kunstenaar, *Portret van een ridder in de Orde van het Gulden Vlies*, ca. 1520-1530, olieverf op eiken paneel, 44 x 36,5 cm, Ottawa: National Gallery of Canada, inv. nr. 3182.

119 Casas Domínguez 2003, pp. 67-69.

120 Moerman 1962, p. 316.



11 Een terugblik: de smaak van de elite

269

De schilderijen van Jheronimus Bosch genoten een grote populariteit in de kringen van het Bourgondisch-Habsburgse hof, maar er zijn geen aanwijzingen dat hij ooit daadwerkelijk aangesteld en werkzaam was hofschilder. De adellijke liefhebbers die als eerste zijn uitzonderlijke kunst opmerkten zullen zijn werk hebben gezien in de collecties van andere opdrachtgevers en eigenaren. Het meest in aanmerking voor deze rol van ‘ontdekkers’ komen de adviseurs die met enige regelmaat in ’s-Hertogenbosch verbleven en in contact stonden met de daar gevestigde notabelen. Het waren tenslotte leden van de burgerelite en de geestelijkheid van ’s-Hertogenbosch en omgeving die als eerste belangrijke opdrachtgevers van Bosch optraden. Engelbrecht II van Nassau en Diego de Guevara lijken de meest aannemelijke personen om Bosch en zijn kunst onder de aandacht van andere adellijke kunstliefhebbers, zoals Hippolyte de Berthoz, te hebben gebracht. Beide adviseurs bezochten meerdere malen ’s-Hertogenbosch en hadden een grote persoonlijke interesse in schilderkunst. Bovendien bezaten zij zelf, naar alle waarschijnlijkheid, een groot werk van Bosch. Engelbrecht II van Nassau zal daarbij een minder actieve bijdrage hebben geleverd aan de aanbeveling van Jheronimus Bosch dan Diego de Guevara. Voor deze laatste behoorde het immers tot zijn taken om belangwekkende kunstenaars te signaleren. Niettemin zullen vele hoge edelen uit de omgeving van Engelbrecht, inclusief de jonge Filips de Schone, de *Tuin der Lusten* hebben gezien en besproken. De *Hooivagen* (ca. 1510-1516), die met Diego de Guevara in verband is gebracht, is in deze context van late datum. Dit valt evenwel te verklaren vanuit het carrièreverloop van Diego. Hij verbleef pas na 1506 lange

aaneengesloten periodes in de Nederlanden, wat de aanschaf van de kostbare triptiek voor zijn Brusselse residentie toen opportuun maakte.

11.1 Ontwikkeling van smaak

Pierre Bourdieu stelt dat het voornaamste doel van opdrachtgeverschap en het verzamelen van kunst *distinctie* is: de behoefte om zich – als individu of als groep – te onderscheiden. In de tijd van Bosch was weliswaar de religieuze betekenis van kunstvoorwerpen van groot belang, maar dit ging tegelijkertijd gepaard met de wens tot sociale onderscheiding. Ook voor de elite van de laatmiddeleeuwse en vroegmoderne samenleving was *distinctie* een beduidende motivatie voor het opdrachtgeverschap en voor het vergaren van kunstwerken. Dit brengt ons naar het complexe onderwerp van smaak en de ontwikkeling daarvan.

Volgens Bourdieu is het functioneren van het veld van kunstproductie afhankelijk van bestaande smaken.¹ Het kunstwerk is een expressie van de esthetische behoeften en wensen van een groep consumenten, en is tevens een reactie daarop. De uitvoering ligt in handen van een professional, iemand waarvan de vaardigheden voor deze taak algemeen geaccepteerd zijn. De ontwikkeling van smaak is altijd geworteld in een bestaande basis bij de consumenten. In de beginfase van het proces ligt deze basis bij een kleine groep van voortrekkers, die in staat zijn om nieuwe vormen en betekenissen te herkennen en te begrijpen. Deze ‘ontdekkers’ zijn actief in het veld van kunstproductie en -consumptie en introduceren kunst en kunstenaars in relevante kringen. Ze hebben deze positie gekregen van de anderen in het veld en handhaven deze door nieuwe interessante ontwikkelingen aan

Jheronimus Bosch, *Laatste Oordeel*, detail, ca. 1500–1505, olieverf op eiken paneel, linkerluik 163 x 60 cm, Wenen: Akademie der bildenden Künste, Gemäldegalerie, inv. nr. GG 57 9–gg 581.

te dragen. Binnen de velden van kunstproductie en -consumptie worden reputaties gecreëerd en gehandhaafd. De waarde van het kunstwerk en het geloof in die waarde is hierbij continu aan bijstelling onderhevig.²

De rol van de ontdekker binnen het model van Bourdieu sluit uitstekend aan bij de functies van de Bourgondisch-Habsburgse adviseurs en diplomaten. Het signaleren van de heersende en de nieuwe smaken binnen de hogere (hof)kringen, en het informeren van de vorst daarover, waren immers voor hen belangrijke taken. Deze personen hadden daarbij ook specifieke persoonlijke belangen, zoals hun reputatie, maar ook het opbouwen van een eigen collectie. De theorieën van Bourdieu zijn grotendeels toepasbaar op de 'ontdekking' van Bosch door de elite. Er zijn echter ook discrepanties, daar waar de historische situatie moeilijker inpasbaar is in het model. Met name het startpunt van de ontdekking ligt elders: niet bij de meest exclusieve groep gebruikers. De perceptie van het kunstobject was wezenlijk anders dan tegenwoordig, en van een autonome artistieke status van het kunstwerk was nog nauwelijks sprake. In het geval van Bosch werd de basis van zijn roem dan ook niet gelegd door de hoge adel maar door de stedelijke burgerelite.

In de visie van Bourdieu wordt de relatie tussen de waarde van het werk en de inzet daarvan ten behoeve van onderscheiding (*distinction*) bepaald door een cyclus die het zeldzame en het luxueuze doorlopen. Op een gegeven moment worden zaken die voorheen exclusief waren (objecten, houdingen, gebruiken etc.) breder toegankelijk. Zij worden populair en gekopieerd door sociale groepen die lager geplaatst zijn dan de aanvankelijke consumenten. De waarde van het object of gedrag devalueert hiermee en het wordt vervangen door nieuwe exclusieve goederen.³ Deze ontwikkeling is herkenbaar in de vraag naar Bosch' schilderijen en werken in zijn stijl, zij het dat dit proces veel trager verloopt dan Bourdieu beschrijft. Van Bosch' schilderijen werden al in het eerste kwart van de zestiende eeuw kopieën van hoge kwaliteit gemaakt, maar gedurende de eeuw bleef de populariteit van zijn werk stijgen. Als gevolg hiervan werd de markt overspoeld met schilderijen van aanzienlijk mindere kwaliteit, geproduceerd door imitators en navolgers. De interesse voor Bosch vanuit de elite bleef echter onverminderd hoog en nam pas in zeventiende eeuw substantieel af.

Blockmans heeft het proces, waarbij de elite kunstobjecten gebruikt voor onderscheid en exclusiviteit, ingevuld voor de situatie in het vijftiende-eeuwse Brugge. Juist in dit internationale

centrum van cultuur, politiek en handel was de expressie van de individuele identiteit door de elite essentieel. In navolging van de adel gebruikte nu ook de rijke handelselite kunstpatronage voor zelfprofilering en dit leidde tot een uitbreiding van de markt voor kunstvoorwerpen. Opdrachtgeverschap en kunstbezit maakten deel uit van een proces waarbij productief kapitaal werd aangevuld door symbolisch kapitaal: "Artistic media allow the expression of status and identity in a more indirect and refined way than crude overawing. The more subtle the message, the more impressive it is for a cultivated observer. Once the climate has turned to such 'cultural' expressions of status and identity, imitations may follow and provoke a multiplier effect."⁴ Dit bood mogelijkheden voor nieuwe en ondernemende kunstenaars, en de concurrentie had een positief effect op de kwaliteit. Tegelijkertijd leidde de bredere consumptie van de exclusieve objecten tot een behoefte aan nieuwe vormen voor zelfexpressie binnen de kringen van de adellijke elite.

De omstandigheden waaronder Jheronimus Bosch werkte waren anders dan die in Brugge: 's-Hertogenbosch was een kleinere stad met weinig directe artistieke concurrentie. Niettemin werd ook Bosch' productie bepaald door de brede ontwikkelingen in de Nederlanden, zeker toen zijn werkveld zich uitbreidde buiten zijn geboortestad. De stijl van Jheronimus Bosch, met zijn uitgesproken beeldtaal en techniek, trok de aandacht op het moment dat de adellijke elite op zoek was naar nieuwe vormen. Door een gelukkig toeval viel de herhaaldelijke aanwezigheid van die elite in 's-Hertogenbosch samen met de fase in Bosch' ontwikkeling waarbij hij grote en complexe opdrachten aankon.

Het is in deze context interessant om ook de benadering van Edward Henning te bekijken.⁵ Bij deze auteur is het centrale element niet het *onderscheid*, maar juist de *verbinding*. Van significante betekenis voor de ontwikkeling van smaak zijn gedeelde esthetische wensen en behoeften. Deze kunnen overigens voor de kunstenaar en de opdrachtgever verschillend zijn, aangezien zij vaak niet tot dezelfde sociale groep behoorden. Henning stelt dat de selectie van een kunstenaar door de opdrachtgevers voor een groot deel gebaseerd is op die gedeelde normen en waarden. Dientengevolge moet Bosch groot voordeel hebben gehad van zijn opname als gezworen lid van de Lieve Vrouwe Broederschap, die hem inzicht gaf in de motivaties en denkwijzen van zijn (potentiële) opdrachtgevers. Bovendien was er tot 1546 geen specifiek schildersgilde in 's-Hertogenbosch, waardoor Bosch niet gebonden was aan eventuele conflicterende regelsystemen.⁶

In de grotere Nederlandse steden was het verwerven van opdrachten via lidmaatschap van een broederschap al langer een praktijk. Binnen de muren van prestigieuze Brugse instellingen als de *Broederschap van Onze Lieve Vrouwe van den drogen boom* en de *Broederschap Onze Lieve Vrouwe ter Sneeuw* ontmoetten kunstenaars als Petrus Christus en Hans Memling hun medeleden en opdrachtgevers. Deze waren afkomstig uit de Bourgondische-Habsburgse familie en de adel (zoals Engelbrecht II van Nassau), uit de stedelijke burgerelite en uit de internationale handelskringen (zoals de families Arnolfini en Portinari).⁷ Een andere befaamde instelling was de Brusselse *Broederschap van Onze Lieve Vrouw van de Zeven Weën*, die nauw verbonden was met de Bourgondisch-Habsburgse heersers. Kunstenaars en dichters deelden het lidmaatschap met de vorstenfamilie en met hovelingen zoals Frans van Busleyden en Diego de Guevara.⁸ Nu was de Lieve Vrouwe Broederschap niet van een dergelijk statuut en het buitenlidmaatschap zal voor velen een formaliteit zijn geweest. Niettemin werd het door verscheidene hovelingen opportuun gevonden om zich te registreren bij deze organisatie. Bovendien was het gezworen lidmaatschap binnen de stedelijke elite van de stad en omgeving van 's-Hertogenbosch wel degelijk een factor van belang.

11.2 Humanistische voorkeuren

Uit de voorafgaande hoofdstukken is duidelijk geworden dat de liefhebbers van Bosch' werk in bijna alle gevallen een diepe interesse in het humanisme hadden. Wat deze humanisten aansprak in de schilderijen van Bosch zal zowel betrekking op de vorm als op de inhoud hebben gehad. Op het gebied van vorm was het ondermeer de sterk visuele benadering van het onderwerp en zijn vernieuwende beeldtaal die hen aantrok. Bosch liet het nauwgezette realisme van zijn voorgangers los en schilderde met een lossere, vrije techniek. Op het gebied van inhoud zal er waardering zijn geweest voor zijn kritische visie op de mensheid, op de rol van de kerk en voor de literaire verwijzingen die veel van zijn werken bevatten. De kracht van de combinatie van de vorm en inhoud werd in 1605 verwoord door Fray José de Sigüenza, bibliothecaris van El Escorial. José de Sigüenza stelt dat Bosch, beter dan wie dan ook, het innerlijke van de mens liet zien terwijl andere kunstenaars zich richtten op de weergave van de buitenkant.⁹

José de Sigüenza zal het niet zo bedoeld hebben, maar zijn beschrijving laat zich tevens lezen als het verschil tussen het werk van Jheronimus Bosch en dat van de Italianisanten. Het

werk van deze kunstenaars, die zich lieten inspireren door de Italiaanse Renaissance, was erg populair in de hofkringen. De schilderijen laten een geïdealiseerd realisme zien, veelal met een aanwezigheid van renaissancearchitectuur en een complexe fysieke weergave van de figuren. Dat de aristocratische hoveling, die zich bewoog in een omgeving die sterk op uiterlijk vertoon was gericht, deze nieuwe stijl en inhoud aantrekkelijk vond hoeft geen verbazing te wekken. Velen van hen zagen ook de keerzijde van deze wereld van luxe en eigenbelang: een werk als de *Hooiwagen* illustreert dit nadrukkelijk. De ene artistieke voorkeur sluit de andere overigens geenszins uit; de collecties van de adellijke elite bevatten zowel werk van Bosch, van de oude Nederlandse meesters en van eigentijdse schilders die in de nieuwe stijlen werkten. Er is hier een interessante overlap te signaleren met het werk dat Bosch maakte voor de burgerelite. De *Aanbidding door de koningen* (Madrid) laat een vergelijkbare tegenstelling zien, binnen één werk. Dit triptiek is een kostbaar statusobject met als belangrijke functie de zelfpresentatie van de geportretteerden. De traditionele devotieportretten worden gecombineerd met het even traditionele onderwerp van de aanbidding. De scène is echter weergegeven in Bosch' vernieuwende beeldtaal en het werk krijgt hierdoor een extra en spannende betekenislaag.

Kunstverzamelingen die Nederlands, Italiaans en Italiaans georiënteerd werk combineerden, zoals die van Hendrik III van Nassau en Mencía de Mendoza, worden wel als kenmerkend gezien voor de smaak van de humanistisch georiënteerde aristocratie. Ook Filips van Bourgondië-Blatón wordt in deze context regelmatig aangehaald als een liefhebber met een vergelijkbare smaak en bijbehorende collectie.¹⁰ Filips waardeerde zijn werken van Bosch zeker: de 'bort' van de kunstenaar hing bijvoorbeeld in een besloten privé-vertrek. Niettemin lijkt de artistieke voorkeur van Filips van Bourgondië-Blatón voornamelijk gericht te zijn geweest op uitgesproken renaissancekunst. Zijn versie van de *Keisnijding* heeft wel degelijk een inhoudelijke humanistische referentie, maar dit staat in geen verhouding tot de complexe programma's van werken als de *Tuin der Lusten* of de *Hooiwagen*. Het valt op dat de kunstliefhebbers die een duidelijke voorkeur hebben voor zowel Italiaanse renaissancekunst als voor vroegnederlandse schilders overwegend van Iberische afkomst zijn. Felipe de Guevara vangt de meesters van de Italiaanse Renaissance en de vroegnederlandse schilderkunst nadrukkelijk onder één noemer in zijn *Comentario de la pintura*. Zo beschrijft hij dat de schilderkunst eeuwenlang sliep, totdat deze in Italië werd gewekt door Rafael en Michelangelo en in de Nederlanden door Rogier (van der Weyden), Jan (van Eyck) en Joachim Patinir.¹¹ Ook de collectie

van Isabella van Castilië weerspiegelt een duidelijke interesse in beide stijlen. Volgens Sánchez Cantón was dit een expressie van haar streven om de beste kunst van de twee werelden in de Spaanse koninklijke collectie bij elkaar te brengen.¹² Mencía de Mendoza en Damião de Góis hadden beiden aantoonbare interesse in het werk van Jheronimus Bosch. Ook de inventarissen van (de erven van) Juan Manuel en Felipe de Guevara vermelden meerdere werken van de meester, naast schilderijen met religieuze en mythologische onderwerpen. Deze interesse was uiteraard niet exclusief voorbehouden aan kunstliefhebbers van Iberisch afkomst. In de zeer rijke en diverse collectie van de familie Van Croÿ bevonden zich, naast vroegnederlandse en Italiaanse werken, meerdere schilderijen toegeschreven aan en gebaseerd op Bosch.¹³ Een aparte plaats wordt ingenomen door de Venetiaanse kardinaal Domenico Grimani; de voornaamste Italiaanse vroege eigenaar van werken die toegeschreven werden aan Jheronimus Bosch.

Er zijn verscheidene redenen denkbaar waarom juist de Spaanse collecties beide stijlen moeiteloos combineerden. In het rijk van Karel V vormden de Spanje, de Nederlanden en grote delen van Italië een politieke eenheid en tussen de gebieden vond intensief diplomatiek- en handelsverkeer plaats. Kunstobjecten uit de Nederlanden waren in Spanje al lange tijd bijna een synoniem voor hoogwaardige luxegoederen.¹⁴ De kunstliefhebbers uit Spanje en Portugal waren opgegroeid met deze associatie en het maakte deel uit van hun kader van wat kwaliteit behelsde. Daarnaast was de renaissancekunst uit Italië ook in Spanje een grote vernieuwing die met veel interesse ontvangen werd. Leden van de elite in de Nederlanden die werden aangetrokken door het nieuwe en het uitzonderlijke, zoals Filips van Bourgondië-Blatôn, richtten hun aandacht voornamelijk op Italiaanse artistieke ontwikkelingen. Hun voorkeuring ging uit naar de esthetiek van de Renaissance: deze werd toegepast op de architectuur van hun paleizen en op de samenstelling van hun kunstverzamelingen. Voor de Spaanse kunstliefhebbers lag dat vermoedelijk anders. Voor hen waren de Nederlandse en de Italiaanse schilderkunst gelijkwaardige externe artistieke invloeden. De renaissancekunst verving de belangstelling voor de Nederlandse kunst dan ook niet, maar kreeg een plaats ernaast.

11.3 Smaakmakers en smaakvolgers

De opdrachtgevers en eigenaren besproken in de voorafgaande hoofdstukken waren in de meeste gevallen geen verzamelaars die reageerden op de grote populariteit van Jheronimus Bosch. De

zestiende-eeuwse roem van de schilder en de grote gewildheid van zijn werk in de Nederlanden en in Spanje werd daarentegen juist geïnitieerd door deze personen. Er is daarbij een verschil te constateren tussen de kunstliefhebbers die werken bestelden via tussenpersonen en zij die daarnaast zelf optraden als agent en artistiek adviseur voor anderen. Over het algemeen kan gesteld worden hoe hoger de status, hoe minder actief de kunstliefhebber was in het zoeken naar interessante artistieke ontwikkelingen en objecten. Voor een belangrijk deel is dit het verschil tussen 'smaakvolgers' en 'smaakmakers'. Hierbij moet wel direct worden aangetekend dat een 'smaakvolger', vanwege zijn hoge status, wel een relevante rol speelde bij de verspreiding van bekendheid van een kunstenaar en zijn werk.

De smaak van de leden van de huizen van Bourgondië, Habsburg en Trastámara zal voor het overgrote deel gevormd zijn geweest door hun adviseurs. In iets mindere mate geldt dat ook voor de hoge adel: Filips van Bourgondië-Blatôn, Engelbrecht II, Hendrik III van Nassau en de leden van de familie Van Croÿ. Mencía de Mendoza vormt in dit gezelschap een uitzondering. Haar aankopen werden verricht door meerdere agenten, maar zij was actief betrokken bij de keuze van de kunstwerken en kunstenaars. Ook de invloed van Margaretha van Oostenrijk moet zeker niet onderschat worden. Zij was voor een groot deel verantwoordelijk voor het creëren van een omgeving waarin kunstobjecten niet uitsluitend vanwege hun intrinsieke waarde werden gewaardeerd, maar vanwege artistieke kwaliteit. Dit had met name grote gevolgen voor de beoordeling van schilderijen, waarvan de materiële waarde in verhouding immers laag is.¹⁵ Voor het belang van vrouwelijke opdrachtgevers en kunst eigenaren is lang weinig aandacht geweest in de kunstgeschiedenis. Niettemin zal hun invloed aanzienlijk zijn geweest, niet in de laatste plaats op de artistieke adviseurs in hun omgeving. Uit recente onderzoeken en publicaties van onder andere Dagmar Eichberger en Noelia García Pérez blijkt dat deze hooggeplaatste en machtige vrouwen kunstobjecten op andere wijzen benaderden. Zo ging een specifieke artistieke waardering van de objecten samen met nieuwe wijzen van tentoonstellen.¹⁶ Deze vrouwen, die zelf instrumenten waren in het smeden van politieke allianties via uithuwelijking, wisten tevens hoe kunst in te zetten voor politieke profilering en machtsvertoon.

Een afwijkende positie in het gezelschap wordt ingenomen door Hippolyte de Berthoz. Hij is te plaatsen op een niveau tussen de hovelingen en de hoge adel in. In hoeverre Juan Manuel optrad als artistiek adviseur voor het Bourgondische hof is niet duidelijk, maar aan het Spaanse hof zal hij deze functie zeker hebben vervuld.

Het artistiek adviseurschap van Diego de Guevara maakte deel uit van zijn functie. Het is daarbij zeer goed mogelijk dat zijn visie op kunst mede vorm kreeg gedurende de tijd dat hij diende aan het hof van Margaretha van Oostenrijk. De schenkingen die Diego deed aan Margaretha zijn daarbij concrete aanwijzingen dat hij vroegnederlandse schilderijen bezat en deze bovendien strategisch inzette. Naast zijn eigen activiteiten op het gebied van kunstverwerving zal hij ook via tussenpersonen aankopen gedaan hebben. Dat zijn zoon Felipe de Guevara persoonlijk kunstwerken aankocht weten we met zekerheid: hij deed daar zelf verslag van. Ook Damião de Góis verwierf zelf schilderijen en andere kunstobjecten. Hij was werkzaam als agent voor het Portugese hof en gebruikte de contacten die daaruit voortkwamen voor zijn eigen aankopen.

Van adviseurs en diplomaten werd verwacht dat zij op artistiek gebied van alle markten thuis waren: zij hielden zich bezig met onder andere manuscriptilluminaties, schilderijen en tapijten. Daarbij zal ongetwijfeld een intensieve informatie-uitwisseling hebben plaatsgevonden tussen adviseurs en agenten enerzijds en kunstenaars anderzijds. De vraag rijst hier over de betrokkenheid van de broers Frans, Gilles en Hiëronymus van Busleyden. Deze humanisten en diplomaten werden ingezet bij verscheidene missies naar Spanje en zij waren actief in de intellectuele kringen van met name Brussel en Leuven. Gilles van Busleyden was bevriend met Diego de Guevara en was als tussenpersoon nauw betrokken bij de kunstaankopen van Mencía de Mendoza. Gilles en zijn broers zouden buitengewoon goed passen in de kringen van de eigenaren van Bosch' schilderijen. De namen van Gilles en Hiëronymus van Busleyden (ca.1470-1517) zijn dan ook wel geassocieerd met het *Heremieten-triptiek* (Venetië) maar er zijn geen concrete aanwijzingen voor deze relatie.¹⁷ Hopelijk kan toekomstig onderzoek meer licht werpen op mogelijke contacten tussen de broers Van Busleyden en Jheronimus Bosch.

Wat voor een agent als Arnao de Plano naar alle waarschijnlijkheid niet gold, maar voor de erudiete adviseurs en diplomaten wel, was dat zij met hun inzicht, kennis en ervaring ook een artistieke input hadden. Juan Luis Vives, bijvoorbeeld, bepaalde de vorm en inhoud van de illuminaties die Simon Bening maakte voor Mencía de Mendoza. In het geval van Gilles van Busleyden maakten kunstenaars deel uit van zijn persoonlijke vriendenkring. De bemiddelende functie van de adviseurs kan een reden zijn geweest voor het intensieve contact, maar het zal even vaak zijn voorgekomen dat een adviseur een bevriende

kunstenaar introduceerde aan het hof. Dit geldt met name voor kunstenaars die zelf deel uit maakten van de humanistisch-intellectuele kringen. In het geval van Jheronimus Bosch weten we te weinig over zijn activiteiten om hem in een dergelijke omgeving te kunnen plaatsen. Het is echter niet ondenkbaar dat de bemiddelaars ook op zijn werk een zekere mate van invloed uitoefenden, zeker in het geval van een werk als de *Tuin der Lusten*.

Niet bij alle besproken eigenaren van schilderijen van Bosch gaat het om gepassioneerde verzamelaars van zijn werk. Filips van Bourgondië-Blatôn waardeerde zijn *Keisnijding*, waarschijnlijk vanwege het populaire onderwerp en de bijzondere vormgeving. Of zijn interesse ook het overige werk van Jheronimus Bosch betrof valt te betwijfelen, vooral gezien het karakter van zijn collectie en zijn overige interesses, die sterk gericht waren op nieuwe en Italiaanse ontwikkelingen. Ook de verzameling van Margaretha van Oostenrijk bevatte slechts één schilderij van Bosch, dat haar geschonken werd. Daarentegen verwierf Filips de Schone actief werk van Bosch; hij deed een aanbetaling voor een triptiek en kocht vermoedelijk een ander drieluk van de meester. Rondom de betaelopdracht bestaan er echter veel onbeantwoorde vragen; zo is het niet zeker dat de betaling ook leidde tot een daadwerkelijke vervaardiging van het werk. Het lijkt erop dat we voor een meer gerichte belangstelling bij een andere groep kunstliefhebbers moeten zijn: de diplomaten en adviseurs verbonden aan het hof. Een aantal van deze personen bezaten meerdere werken van Bosch die bovendien in het bezit van hun families bleven. In sommige gevallen betreft het nieuwe inventies en de keuze van de onderwerpen bestrijkt een breed vlak. Het gaat dan ondermeer om de grote triptieken zoals de *Tuin der Lusten* en de *Hooivagen*.

Het is wel duidelijk dat de positie van Jheronimus Bosch van heel andere aard was dan die van een hofschilder als bijvoorbeeld Bernard van Orley. Deze schilder produceerde grote hoeveelheden schilderwerk voor zijn opdrachtgevers. Jheronimus Bosch lijkt als kunstenaar een wat uitzonderlijke plaats te hebben ingenomen. Hij was een schilder wiens werk niet mocht ontbreken in een collectie van belang, maar het gaat vaak om individuele of slechts enkele werken. Er zijn weinig schilderijen van Jheronimus Bosch bewaard gebleven en vaak wordt verondersteld dat veel werk verloren is gegaan. De kleine hoeveelheid schilderijen van Bosch, genoemd in de besproken inventarissen, roept echter de vraag op of de productie van Bosch wellicht beperkter was dan over het algemeen wordt aangenomen.



- 1 Bourdieu 1979, p. 256; “un produit culturel (...) est un goût constitué, un gout qui a été porté de la semi-existence vague de vécu à demi formulé ou informulé, du désir implicite, voire inconscient, à la pleine réalité du produit achevé., par un travail d’objectivation incombant presque toujours, en l’état actuel, à des professionnels (...)”
- 2 Bourdieu 1989, pp. 250-252.
- 3 Bourdieu 1979, pp. 274, 275, 278
- 4 Blockmans 1996, p. 25.
- 5 Henning 1960, pp. 466, 467.
- 6 Van den Heuvel 1946, p. 33. In 1546 werden de schilders, beeldsnijders, glasmakers, borduurstickers en legwerkers verenigd in het ambachtsgilde van de schilders.
- 7 Martens 1994, pp. 16-19; Blockmans 1996, p. 27.
- 8 Speakman Sutch en Van Bruaene 2010, p. 275; Vázquez Duenās 2010, p. 376.
- 9 De Sigüenza 1605, p. 837.
- 10 Moxey 1994, pp. 110, 111; Vandenbroeck 2002, pp. 177-180.
- 11 De Guevara 1560 (1788) p. 3: “Esta arte (...) habiendo ya tantos siglos dormido en Italia la despertaron Raphael de Urbino y Michael Angelo. En Flandes Rugier y Joannes y Joaquín Patimier.”
- 12 Sánchez Cantón 1950, pp. 191, 192.
- 13 Van Heesch 2018, pp. 193-199.
- 14 Van Heesch, Jansen en Van der Stock 2018, p. 3.
- 15 Eichberger 2010, p. 2353.
- 16 Zie bijvoorbeeld Eichberger 2010, 2013 en 2018; García Pérez 2014 en 2019.
- 17 Cruz Valdovinos 2006, pp. 123, 124; zie voor de gegevens van de *Heremietentriptiek* Bijlage I, nr. A2.



12 Slotbeschouwing

277

De relatie tussen een kunstenaar en de eigenaren van diens werk is interessant en veelomvattend. Terwijl de interacties tussen de partijen veelal vanzelfsprekend lijken, worden deze met betrekking tot Jheronimus Bosch vaak op een afwijkende wijze omschreven. Zo is gesuggereerd dat zijn schilderijen door hun eigenaren en opdrachtgevers voornamelijk beschouwd werden als een modieus verschijnsel, als een trend. Dit doet te weinig recht aan de artistieke en inhoudelijke motivaties van deze kunstliefhebbers. Bovendien roept deze aanname het beeld op van een schilder die in de beslotenheid van de zijn studio aan zijn stijl werkte om deze vervolgens volledig ontwikkeld te presenteren aan een verrast en gefascineerd publiek. Hierbij wordt de gehele context van artistieke productie en consumptie genegeerd, en vooral de rol die de opdrachtgevers hierbij speelden.

De opdrachtgevers en eigenaren die in de voorgaande hoofdstukken besproken werden vormen een gevarieerde groep van kunstliefhebbers. Vanuit het perspectief van dit onderzoek zijn al deze individuen met elkaar verbonden door het bezit van werk van Jheronimus Bosch. Dit is uiteraard een theoretische constructie en het zal door henzelf zeker niet zo ervaren zijn. In bijna alle gevallen zijn de opdrachtgevers en eigenaren van Bosch' schilderijen onder te verdelen op basis van hun positie in de samenleving: de burgerelite, de kerk en religieuze instellingen, de adellijke elite en het hof. De werken die zij in opdracht gaven werden grotendeels door deze posities bepaald. Ondanks het kleine aantal schilderijen dat van Bosch bewaard is gebleven, komt er een betrekkelijk helder beeld naar voren met welke werken Jheronimus Bosch zijn verschillende publieksgroepen bediende. Voor de opdrachtgevers en eigenaren uit de burgerelite was een werk van Bosch waarschijnlijk een van de grootste uitgaven die zij op dit gebied deden. De keuze voor deze kunstenaar zal dan

ook weloverwogen gemaakt zijn. Voor de kunstliefhebbers uit de hofkringen en de adellijke elite lag dat anders. Ook hier gaat het in veel gevallen vaak om één of enkele werken van deze kunstenaar, maar de schilderijen van Bosch die zij bezaten maakten deel uit van veel omvangrijkere verzamelingen kunstwerken. Echter, de betreffende werken van Bosch hebben veelal een uitgesproken karakter en zijn ook relatief aanzienlijke en kostbare stukken. Voor de adellijke elite zal de aanschaf van een schilderij van de schilder daarom eveneens een gemotiveerde keuze zijn geweest. De kerkelijke instanties en religieuze instellingen laten zich tussen beide vorige genoemde groepen plaatsen. De keuze voor werk van Jheronimus Bosch zal aanvankelijk gebaseerd zijn geweest op lokale en regionale bekendheid en beschikbaarheid. Daarnaast werd vooral ook zijn benadering van religieuze thematiek gewaardeerd, zoals zijn verbeeldingsrijke weergaven van onderwerpen als de Verzoeking van Antonius en het Laatste Oordeel.

Burgerelite in beeld

Het zijn vooral de religieuze werken van Jheronimus Bosch met devotieportretten waarvan met zekerheid kan worden gezegd dat zij in opdracht van de burgerelite vervaardigd werden. Bosch' devotieportretten laten een breed spectrum van opdrachtgevers zien: van de Bossche notabelen tot de Antwerpse stedelijke topklaag. Deze groep was van groot belang voor (het atelier van) Jheronimus Bosch: met name de elite uit 's-Hertogenbosch en omgeving zal als eerste grote bestellingen bij hem geplaatst hebben. Bovendien was de vraag naar religieuze werken met devotieportretten bij de burgerelite groot in deze periode. Het was voor de burger-opdrachtgevers een instrument om status en devotie vorm te geven. Aangenomen kan worden dat Bosch veel van dit soort schilderijen produceerde: een aanzienlijke deel van zijn bewaard gebleven oeuvre bestaat immers uit dergelijke werken. Het is veelzeggend dat de *Ecce Homotriptick* (Boston)

Jheronimus Bosch, *Narrenschip*, detail, olieverf op eiken paneel, 58,1 x 32,8 cm, Parijs: Musée du Louvre, Département des Peintures, inv.nr. rf 2218.

door ateliermedewerkers werd geproduceerd, ondanks dat de opdrachtgevers zich dicht in de omgeving van Bosch bevonden. De vraag oversteeg blijkbaar het vermogen van Bosch om zelf alles uit te voeren. Daarbij hadden, binnen de contemporaine praktijk, schilderijen uit het atelier van de (drukbezette) schilder een vergelijkbare hoge status als eigenhandig werk. Ondanks de opkomst van de kunstmarkt ontstonden veel kunstwerken in de Late middeleeuwen en de Vroegmoderne periode nog steeds in opdracht. De bepaling van het onderwerp en de compositie van het gewenste schilderij gebeurde veelal in samenspraak tussen de kunstenaar en de opdrachtgever. Bovendien kende het genre van het devotieportret een traditionele vormgeving, maar liet het tevens veel ruimte voor variatie en de persoonlijke inbreng.

Bij het verstrekken van artistieke opdrachten spelen allerlei factoren mee, zoals smaak en het reeds genoemd decorum. Deze maken deel uit van een kader, een systeem van waarden, dat bewust en onbewust aanwezig is. Dit wordt ook wel wordt aangeduid als de habitus. Het concept van de habitus is werkzaam op het niveau van zowel het individu als dat van een (sociale) groep. Met andere woorden; de opdrachtgevers uit de burgerelite van 's-Hertogenbosch zullen deels cruciale waarden hebben gedeeld met de Antwerpse elite, bijvoorbeeld die van het burgerdecorum. Tegelijkertijd zal de respectievelijke habitus ook essentiële verschillen hebben vertoond, onder andere onder invloed van specifieke regio's. De positie van een notabele, bijvoorbeeld, zal in 's-Hertogenbosch aanzienlijk hebben afgeweken van die in Antwerpen. Dientengevolge is zelfs in een klein bewaard oeuvre als dat van Jheronimus Bosch de neerslag van verschillende persoonlijkheden en hun keuzes zichtbaar.

De representatie van de opdrachtgever speelt zich af op twee niveaus. Allereerst is er een direct representatie, door middel van het devotieportret. In de eerste hoofdstukken van deze dissertatie is geconstateerd dat de invloed van de opdrachtgever het meest zichtbaar is in zijn portrettering. Jheronimus Bosch bleef in de weergave van de oranten binnen de grenzen van het decorum, maar ook de portretten bevatten een boodschap. Vooral de keuzes van de positionering van de oranten, de weergegeven kleding en de wijzigingen daarvan gedurende het schilderproces zijn indicaties van een actieve betrokkenheid van de afgebeelde burgers. Zo laten de *Johannes de Doper* en *Calvarie met schenker* een buitengewone prominente positionering van de orant zien en werden zowel in de *Aanbidding door de koningen* en de *Sint-Wilgefortstriptiek* meerdere wijzingen in de kostuums uitgevoerd. Andere portretten van Bosch lijken traditioneler in

hun weergave, maar zijn afgebeeld op schilderijen met een uitzonderlijke iconografie en beeldtaal. Dit is het niveau van de indirecte representatie van de opdrachtgever. De portretten zijn onderdeel van de gehele compositie en kunnen niet onafhankelijk daarvan worden geïnterpreteerd: zij delen in de betekenis van het totale werk. Meer dan bij de specifieke portretten zal bij beslissingen over de totaalcompositie en -vormgeving de inbreng van Bosch groot, of zelfs bepalend zijn geweest. Hij had het creatief vermogen om traditionele religieuze onderwerpen uit te voeren in een nieuwe beeldtaal, om een spel te spelen met de betekenis van standaardmotieven en om ruimtes weer te geven op verrassende en soms mystieke wijze. Daarnaast is het hoogstwaarschijnlijk dat Jheronimus Bosch en zijn opdrachtgevers werden bijgestaan door adviseurs met gespecialiseerde inhoudelijke kennis. Dit betreft echter voornamelijk de triptieken met de complexe iconografische programma's, zoals de *Tuin der Lusten*.

De connecties tussen Jheronimus Bosch, zijn werk en 's-Hertogenbosch waren sterk. Het is duidelijk dat Bosch' schilderijen belangrijk waren voor kunsteigenaren met Bossche wortels. De families Vezelaer, Van Driel, Pijnappel en Pelgrom bezaten werken van of naar Bosch en namen deze mee naar hun nieuwe woonplaatsen. De associatie met 's-Hertogenbosch was zodanig dat, zelfs wanneer de eigenaar overging naar het protestantisme, de schilderijen lang in de belangstelling bleven.

Kerkelijke en religieuze instellingen

De vele aanwezige kloosters en kerken in 's-Hertogenbosch en omgeving waren afnemers van belang van schilderijen van Jheronimus Bosch en zijn familie. De Lieve Vrouwe Broederschap vervulde daarbij een brugfunctie tussen de groepen burgerlijke en de kerkelijke opdrachtgevers. De broeders die voor Bosch' werk kozen waren afkomstig uit de notabele kringen van de stad, maar de bestemming was de kapel en het altaar van de broederschap daarin. Behalve op verscheidene altaren in de Sint-Janskerk waren de schilderijen van Bosch ook in andere kerken en kloosters te zien, zowel binnen als buiten 's-Hertogenbosch.

Er zijn geen devotieportretten van clerici bekend van de hand van Jheronimus Bosch zelf. Het valt daarom op dat later in de eeuw niet de burgerelite maar juist geestelijken hun portretten laten afbeelden op kopieën van schilderijen van Bosch en op werk van navolgers. Een groot deel van de imitators van het werk van

de schilder legde zich toe op werken met duivels en demonen. Tegelijkertijd plaatsten veel clerici zijn werk en stijl blijkbaar in een duidelijke context van religie en devotie. Van belang daarbij was de toenemende interesse in *Devotio Moderna*. Deze weerklinkt in de schilderijen van Jheronimus Bosch. Devotieportretten van geestelijken door Bosch kunnen verloren zijn gegaan, zoals wel is voorgesteld naar aanleiding van de oranten op latere versies van de *Bruiloft te Kana* en *Jezus bij de Schriftgeleerden*. Het is niettemin ook denkbaar dat de kerkelijke opdrachtgevers geen voorlopers waren in smaakontwikkeling, en zich pas persoonlijk wilden verbinden aan Bosch' werk nadat de burgerelite de weg gebaand had.

Hovelingen en humanisten

Het is hoogstwaarschijnlijk dat het hooggeplaatste artistiek adviseurs waren die de kwaliteiten van Jheronimus Bosch onderkenden en onder de aandacht brachten bij de adellijke elite. Uit hoofde van hun functie waren zij alert op het vinden van interessante kunstenaars. Aangezien Bosch met name bekendheid had in zijn geboortestad is het aannemelijk dat adviseurs door liefhebbers uit de (omgeving van) 's-Hertogenbosch op zijn talenten werden gewezen of zijn werk ter plaatse zelf zagen. Deze adviseurs maakten in veel gevallen zelf deel uit van de groep eigenaren van werken van Bosch en zij waren mogelijk ook opdrachtgevers van de schilder. Hun belangstelling voor kunstobjecten had meerdere beweegredenen: zij waren immers actief op verscheidene culturele velden. Als eigenaar en opdrachtgever schaften zij werken aan vanuit een persoonlijke interesse, devotie of behoefte aan statusvertoon. Daarnaast zetten artistiek adviseurs kunstwerken in voor de profilering van hun inzicht in artistieke ontwikkelingen.

De relatie van de adellijke elite met het werk van Jheronimus Bosch is op andere gronden gebaseerd dan bij de andere twee categorieën van burgers en clerici. De directe representatie door middel van devotieportretten speelde niet of slechts incidenteel een rol. Belangrijker is de indirecte representatie: via de inhoud van de schilderijen en de status van het bezit ervan.

De habitus van de hovelingen, diplomaten en adviseurs was van een geheel ander karakter dan die van de burgerelite of de clerici. Toch zullen binnen de categorie kunstliefhebbers van de adellijke elite eveneens onderlinge verschillen zijn opgetreden. Een deel van deze hovelingen was bijvoorbeeld opgegroeid en gevormd in een andere dan de noordelijke Bourgondisch-Habsburg-

se cultuur, namelijk vooral de Iberische. Niettemin stonden deze eerste eigenaren en opdrachtgevers in nauw contact met elkaar en zij zullen elkaar zonder twijfel hebben beïnvloed in hun smaakvorming. De aanwezigheid en de invloed van Spaanse hovelingen in de Nederlanden is een onderwerp dat meer aandacht verdient. Dat geldt evenzeer voor de positie van vrouwelijke kunsteigenaren, zoals Mencía de Mendoza en Margaretha van Oostenrijk. Verder onderzoek naar de activiteiten en de rol van deze personen zal zonder twijfel het inzicht vergroten in de patronage en het verzamelgedrag in de Vroegmoderne tijd.

De interesse van de adellijke elite in het werk van Jheronimus Bosch was enerzijds sterk geworteld in een religieuze beleving, waarbij de *Devotio Moderna* van invloed was, en anderzijds in de cultuur van de Nederlanden. De adviseurs en hovelingen die in deze dissertatie besproken zijn hadden allen banden met humanistisch-intellectuele kringen. Zij waren uitstekend in staat om verwijzingen naar en interpretaties van de zojuist genoemde invloeden in het werk van de schilder te herkennen en te waarderen. De voorbeelden van de bemiddeling van Juan Luis Vives en Gilles van Busleyden hebben laten zien dat adviseurs en agenten in sommige gevallen ook inhoudelijke invloed hadden op de uitvoering van de kunstwerken zelf. Het is een interessante vraag, die overigens buitengewoon moeilijk te beantwoorden zal zijn, in hoeverre Jheronimus Bosch zijn werk afstemde op de vraag van zijn opdrachtgevers en afnemers.

Tussen de verscheidene groepen opdrachtgevers en eerste eigenaren zijn substantiële verschillen geconstateerd. Toch waren de werelden van de burgerelite, religieuze instanties en de adellijke elite niet hermetisch van elkaar gescheiden. Een instelling als de Lieve Vrouwe Broederschap bewoog zich tussen de werelden van de burgerelite en de kerkelijke instellingen. De invloedrijke koopman Diego de Haro, wiens familie de *Jobtriptiek* bezat, had waarschijnlijk geen directe toegang tot de hofkringen. Dat had zijn schoonzoon Maximiliaan Transsylvanus echter wel, en deze kon hem informeren over wat er zoal speelde. Ook Hippolyte de Berthoz is te plaatsen tussenin de verschillende categorieën van opdrachtgevers en eigenaren.

Voor alle opdrachtgevers en eigenaren geldt dat het kunstobject een middel voor distinctie was. Op welke wijze dat vorm kreeg werd mede sociaal bepaald. Kunstwerken voor de burgerelite en kerkelijke instanties hadden tevens memorie- en religieuze functies. Dit gold evenzeer voor de kunst voor de adellijke elite, maar liefhebbers uit deze categorie legden zich daarnaast

toe op het verzamelen van werken die interessant waren vanuit een artistiek en/of humanistisch perspectief. Daarbij trad wel enige mate van overlap op, maar het is vooral na de dood van Jheronimus Bosch dat de grenzen tussen de verschillende typen afnemers van zijn kunst vervaagden. De populariteit van Jheronimus Bosch bleef gedurende de zestiende eeuw stijgen terwijl het aanbod van eigenhandige werken niet meer toenam. Tegelijkertijd kreeg het kunstwerk als artistiek object in het algemeen meer status en waardering. Schilderijen van Bosch die voor een specifieke groep werden gemaakt, vooral werken met devotieportretten, werden verzamelobjecten. Daarbij kwamen zij in het bezit van andere, meestal hogere, sociale klassen en werden zij buiten de oorspronkelijke context geplaatst.

Jheronimus Bosch was geen schilder van pracht en praal. Zijn beeldtaal en de inhoud van zijn werk laten juist een bijzonder kritische houding zien ten opzichte van uiterlijk vertoon en

schone schijn. Zijn werk is geen realistische representatie van het materiële maar veeleer een weergave van de essentie daarvan. De nadruk ligt op de inhoud en het idee. De voorkeur voor dit aspect van Bosch' kunst werd klaarblijkelijk gedeeld door al zijn opdrachtgevers en de eigenaren van zijn werk, of zij nu afkomstig waren uit de burgerelite, de kringen van de clerici of de adel. Of deze personen deze relativering van het wereldse materialisme ook uitdroegen in het dagelijks leven is de vraag en hoogstwaarschijnlijk lieten zij hun weelde en status door andere kunstenaars uitdrukken. Niettemin wilden deze kunstliefhebbers zich via het werk van Jheronimus Bosch – al dan niet vergezeld door hun portret – associëren met de wijze waarop deze kunstenaar de wereld zag.



As the successful exhibitions in 2016 (‘s-Hertogenbosch and Madrid) have shown, Hieronymus Bosch is widely appreciated as an exceptional and innovative painter. The popularity of Bosch’s work is by no means a modern phenomenon; the painter’s name and art were also well-known in his own time. Art history concerns itself not just with the history of artworks, genres and artists. It is also about the production practices which shaped art and about the relationship between the works and important stakeholders: artists, patrons, collectors and beholders. Furthermore, social-economical, religious and political circumstances and events impacted greatly on people and practices, and should also be taken into account. Works of art are the product of all these conditions; this is no new insight. Nonetheless, art history has singled out certain artists to be excluded from this context. Usually these are artists of whom there are voids in the biographical information and knowledge about the workshop practices and whose the oeuvres raise more questions than can be answered. More often than not, these artists, regardless of period in which they lived, have been discussed from the predominant nineteenth century perspective. This view has created the persona of the tormented artistic personality whose art was an expression of personal hopes and fears. Hieronymus Bosch is one of these artists. Because little was known about his workshop practice his methods became a tabula rasa on which almost every conceivable theory has been projected.

Whilst the relations between an artist and the owners of his work are fascinatingly extensive, those regarding Hieronymus Bosch have often been described in rather a one-dimensional manner. For example, it has been suggested that the nobility appreciated his paintings mainly because they were a trend, a fashion. This does little justice to the artistic and intellectual motivations of these lovers of art. Moreover, this assumption evokes the image of a painter who worked on his style in the privacy of his studio, to then present it, fully developed, to a surprised and

captivated audience. The entire context of artistic production and consumption is hereby ignored, in particular the involvement of the patrons in the design and execution of paintings.

The aficionados of paintings by Hieronymus Bosch were mostly members of the higher echelons of society. We know little of how the fame of Bosch grew and was spread among the elite, but his work was unquestionably desirable. After his death the demand for his paintings – and works considered to be his – kept increasing well into the sixteenth century. This study focuses on the patrons of Hieronymus Bosch and early owners of his work, during the lifetime of the artist and the period shortly after his death. The nature of the relations between these persons and the paintings of Bosch is investigated, and how they related to the artist and to each other. Very little information has survived about commissions given to Bosch and his workshop, nor is there archival documentation available to connect any painting from Bosch’s core oeuvre to a specific patron. We can, however, consult other sources to gain some insight into the relation between Bosch and the admirers of his work. Firstly, a number of patrons had themselves and members of their family depicted in the painting; these devotional portraits provide valuable information. Secondly, works by Hieronymus Bosch are described and listed in inventories of late fifteenth- and sixteenth-century art collections. In almost all cases the patrons and early owners can be classified on the basis of their social position, the burgher elite, ecclesiastical and religious institutions and the nobility. The works they commissioned and owned are to a great extent characterised by these positions.

The core of Bosch’s oeuvre consists of 21 paintings: this study follows the selection of works as determined by the Bosch Research and Conservation Project (BRCP) and as described in *Catalogue Raisonné* and *Technical Studies* (2016). Also included are a number of works ascribed to the Bosch workshop and to

followers of the painter. The Bosch oeuvre is small but, nonetheless, a relatively clear image emerges with which works he served his various audiences.

For patrons and owners belonging to the urban elite, a work by Hieronymus Bosch was probably one of the most prestigious purchases of this kind they were able to make. Therefore they would have selected the artist carefully. This was a different approach from that of the art lovers of the high nobility; the paintings by Bosch they owned were part of large collections of works of art. However, the works in question by Bosch were mostly large and costly objects, using very distinctive imagery and in several cases represented innovative subjects. Therefore we can assume that for the nobility, as well as for the burgher elite, the purchase of a painting by Bosch will have been a well considered choice. The ecclesiastical and religious institutions can be positioned between these two groups. Initially, the decision to commission or select a work by Hieronymus Bosch will have been motivated on the basis of his local reputation and availability. Furthermore, his representations of religious themes were much appreciated, such as the *Temptations of Saint Antony* and the *Last Judgment*. In the first four chapters of this study the patrons/owners from the burgher elite are discussed, in relation to paintings by Bosch they commissioned and owned. Chapter five focuses on the works of art of the ecclesiastical and religious institutions. In chapters six to eleven the aficionados of Bosch's work who were members of the nobility are described.

Burgher elite in the picture

Chapter one of this study is dedicated to the devotional portrait. In the past, these portraits have often been considered as a less relevant part of the painting. However, they were an essential factor of the motivation of patrons to commission a religious painting. The term devotional portrait refers to the rendering of contemporary individuals, families or a company of persons situated in a religious context. The main function of religious works containing devotional portraits was commemoration. Those who beheld the portrayed were reminded to pray for the salvation of the sitters' souls. The artworks also served to represent social status and prestige. Although the genre of the devotional portrait was often traditional in its design and iconography, it is also characterised by variation and adaptation to personal wishes. Bosch painted his religious works with devotional portraits mostly for

members of the burgher elite. The social position of these sitters is indicated not just by the portraits themselves, but also because the devotional portrait was an important means of expression for this group. Bosch's portraits depict a broad spectrum of patrons - from the notables of the city of 's-Hertogenbosch to the urban elite of Antwerp. The social group of the urban elite was of great importance for the (workshop of) Bosch: specifically the notables of 's-Hertogenbosch will have been among the first to commission substantial works.

In chapters two and three the paintings with devotional portraits by Bosch and his workshop are discussed, respectively with identified and unidentified sitters. The identified sitters are members of the families Scheyfve and De Gramme (*Adoration of the Magi*, Madrid) and the families Van Os and Van Langel (*Ecce Homo* triptych, Boston). We can assume that Bosch produced many of this kind of painting; after all, they amount to a considerable part of his oeuvre. That the *Ecce Homo* triptych (Boston) was produced by workshop assistants, even though the patrons moved in the same circles as Bosch, is significant. Apparently the demand was greater than Bosch's ability to execute all these commissions himself. Despite the rising art market in the early modern period, many artworks were still being produced in direct commission. The choice of the subject and the composition of the painting in question would then have been determined by both the artist and the patron.

In the process of commissioning an artistic product, all kinds of factors are involved, such as taste and decorum. These factors are part of a framework, a system of values, also referred to as the *habitus*. The concept of the *habitus*, as used by Pierre Bourdieu, operates on the level of both the individual and the (social) group. In other words; the clients of the burgher elite of 's-Hertogenbosch would have shared some important values with the Antwerp elite, for example those of burgher decorum. At the same time, the respective *habitus* will also have shown essential differences, shaped by, among other things, the specific region: for instance, there were considerable differences between the position of a notable in the city of 's-Hertogenbosch and the same function in the powerful trade centre of Antwerp. As a result, even in a small preserved oeuvre such as that of Hieronymus Bosch, the perception of different personalities and their choices becomes visible.

The devotional portraits are the most direct sources of information available with regard to Bosch's patrons. In chapter

two and three the individual portraits are studied, as well as their position in the composition, their relation to each other and the positioning within the context of the genre of the devotional portrait. When examining the devotional portraits by Bosch, one has to cope with the additional challenge that only those on the *Adoration of the Magi* (Madrid) and the *Ecce Homo* (Boston, workshop production) have remained fully intact. The other orants have been overpainted; this is the case with *John the Baptist*, *Saint Wilgefortis triptych*, *Ecce Homo* (Frankfurt) and *Calvary with donor*. The portraits on the latter two works have been made (partly) visible again. The portrait on the *Last Judgement* (Vienna) was never executed and is visible in the underdrawing only. These paintings were produced for, and functioned within a religious context, but that did not prevent them from being subject to changes in tastes. Bosch and his patrons lived in a world in which the display of the appearance was of great importance. Costume, insignia and jewellery were significant means in this respect, both for creating cohesion in groups as well as for distinguishing these from others. Because of the religious character of the works and the rules of burgher decorum, devotional portraits are restrained in their display of wealth and status. It is mainly displayed in the valuable black clothing in which the sitters present themselves, and the fact that they could afford these commissions in the first place. When studying devotional portraits, or any portrait from this period for that matter, it should always be taken into account that these do not reflect the reality of everyday life. The portraits are always a construction, an image that the patron (whether or not the sitter) wanted to present to the outside world.

This constructed representation of the patron is expressed on two levels. First, there is the direct representation, by means of the devotional portrait. The study of the paintings by Bosch in chapters two and three shows that the influence of the patron/sitter is best visible in his own portrayal. The realistic representation of costume, patterns and textiles is not a characteristic quality of Hieronymus Bosch. It is therefore striking that in several instances during the painting process the appearance of the sitters have repetitively been altered and adapted: for instance, there are interesting changes made in the costumes of the sitters in the *Adoration of the Magi* (Madrid) and the *Saint Wilgefortis triptych*. These adjustments were most likely instigated by the patrons themselves, who apparently had specific preferences regarding their depiction. In the representation of the orants, Hieronymus Bosch remained within the boundaries of decorum, but the portraits convey a message about the status of the sitter nonetheless. This is also expressed in the positioning of the orants within the

whole of the composition. For example, in the paintings *John the Baptist* and *Calvary with donor* the sitter is presented in an extraordinary prominent manner.

Devotional portraits by Bosch in some cases are traditional in their appearance, but often they are part of a painting in which an exceptional iconography and visual language is used. This is the second level - the indirect representation of the patron. As is discussed in this study, the portraits are an integral part of the entire composition and, as such, of its meaning. The patrons would probably also have had opinions about the work as a whole. However, with regard to the overall composition and design of the painting we can assume that the input of Hieronymus Bosch will have been very substantial, or even decisive. Bosch, after all, was selected for his characteristic style and approach. He had the creative ability to represent traditional religious subjects in a new visual language, to play with the meaning of standard motifs and to display spaces in surprising and sometimes mystical ways.

Chapter three also includes a number of paintings without devotional portraits. The patrons and/or early owners of these are known because the works depict shields with coats of arms or because they were documented in inventories. The provenance of these paintings in particular shows that there was a strong connection between Hieronymus Bosch, his work and the city of 's-Hertogenbosch. Bosch's paintings, as well as those of followers, were of importance for those whose families were vested in the region. The owners, such as the families Vezelaer, Van Driel, Pijnappel and Pelgrom, took the works with them when they relocated elsewhere. In the case of the family Pelgrom, who renounced the Catholic faith, the association with 's-Hertogenbosch was of such importance that the painting remained in the possession of the family nonetheless.

In chapter four the devotional portraits by Bosch are reviewed within the greater context of the genre. It is concluded that within the framework of function and form of the genre the portraits by Bosch do indeed follow the traditional representation. However, within the group of Bosch portraits there are as many differences as similarities and they are in no way standardised. The comparison with devotional portraits by other painters leads to the same conclusion. The Bosch devotional portraits suggest a less traditional attitude towards social representation than usual, characteristic of both the painter and his patrons.

Religious institutions

Chapter five focuses on the group of patrons and early owners from ecclesiastical and religious institutions. As a whole these are difficult to analyse, if only because few to none of the paintings in question has survived the ages. To trace the relationship between Bosch's work and ecclesiastical patrons/owners therefore we have to rely mostly on references in chronicles and administrative archivalia. Without a doubt, the patronage of the many monasteries and churches in the city and the vicinity of 's-Hertogenbosch must have been of great importance to Hieronymus Bosch and his family. Several paintings by Bosch are described as located on prominent positions in the Church of St. John in 's-Hertogenbosch. He painted at least one altarpiece intended for a church outside of the city, a work for the Dominican Monastery in Brussels. Furthermore, he received several assignments, of a varied nature, from the Brotherhood of Our Lady. The core of this important brotherhood consisted mainly of members of the urban elite of 's-Hertogenbosch. It is exceptional that Hieronymus Bosch himself, as a craftsman, was accepted into the inner circle of the sworn members. Religious institutions, such as the brotherhood, occupy a transitional or overlapping position between the burgher elite and the ecclesiastical patrons. The brotherhood members who selected Bosch's work were notables from the burgher elite. These paintings, however, were intended for locations of a religious character, the chapel of the brotherhood and the altar within.

With the exception of the Dominican in the family portrait on the *Ecce Homo* (Frankfurt), there are no devotional portraits of clerics known to be by the hand of Bosch himself. Therefore it is striking that not the burgher elite but rather members of the clergy had themselves depicted on copies of Bosch's paintings and on works in his style, later in the sixteenth century. The majority of the Bosch's imitators produced paintings for the market, mostly depicting a plethora of devils and demons. At the same time, many clerics apparently appreciated the work and style of Hieronymus Bosch in a context of religion and personal devotion. An important factor herein was the increasing interest in *Devotio Moderna*: this resonates in the paintings of Hieronymus Bosch. It is possible that devotional portraits of clergy by Bosch have been lost, as has been suggested in the case of the *Wedding at Cana* and *Jesus with doctors*. Nevertheless, it is also conceivable that these patrons were not pioneers in the development of taste, and only wished to commit themselves in person to Bosch's work after the elite had paved the way.

Nobility, courtiers and humanists

As discussed in chapter six, paintings by Hieronymus Bosch found their way into many collections of the European nobility and royalty during the sixteenth century. Not surprisingly, the earliest mentions of Bosch's work originate from areas located in the Burgundy and Habsburg Empire, of which 's-Hertogenbosch was a part. The number of paintings by Bosch in each collection is very limited, in most cases a single work or just a few. On the other hand, the total of collections in which Bosch's work is found is striking. The paintings can be classified into three groups: religious works, paintings with humanist subjects – often on a religious ground – and other scenes, which are mainly derived from popular culture, proverbs and sayings. The second group is particularly interesting, because the interest in this kind of work by Bosch can be traced back to the circles of the Burgundy-Habsburg court. Among these paintings are some of Bosch's most ambitious works. Whether the early owners were also the patrons of the works is not clear, but there are some indications that they might have been. Unfortunately the paintings themselves provide little or no information about the original patrons, as they do not include devotional portraits or coats of arms.

It can be stated that there was a network of art owners who shared the desire to include Bosch's work in their collections. The aficionados in question, of different European origins, were all part of the circles around the court in the Netherlands and most of them held the position of advisor and diplomat. Part of the function of these officials was to take notice of and be informed about artistic developments and they were also keen collectors themselves. The purpose of such a collection was multifaceted. A need for personal religious devotion was part of it, as was the public display of status. The profiling of one's intellectual and artistic knowledge was also certainly of great importance.

With regard to the group of early owners from the nobility, the focus of the discussion is on the network of relationships between them. In order to investigate these relations, both the biographies and the collections of these art lovers are important. The starting point of the structuring are the paintings by Hieronymus Bosch, owned by members of the high nobility and mentioned in inventories of their collections. The overview begins with patrons and owners who moved in the closest proximity of Bosch and concludes with those most removed from the artist.

The works, and therewith their owners, are arranged in three categories. These are composed on the basis of the nature of the mentioned work(s) in relation to the core oeuvre of Hieronymus Bosch.

The first category consists of paintings which are ascribed to Bosch in archival sources and which can be related directly to a work from the core oeuvre. These works and their owners are studied in chapters seven and eight. Members of the North European nobility are discussed in chapter seven - Engelbrecht II van Nassau, Henry III van Nassau, Philip the Fair and the court official Hippolyte de Berthoz. Chapter eight looks into the ownership of Bosch's paintings of the Spanish courtiers Diego and Felipe de Guevara.

The paintings in the second category are discussed in chapter nine. These are described in archival documents as being by the hand of Hieronymus Bosch, but the works themselves have been lost over time. The subjects of these paintings have a connection with the core oeuvre of Bosch. The owners of the works mentioned are Margareta of Austria, Mencía de Mendoza, the spouse of Henry III of Nassau, and the Van Bronckhorst-Van Boshuysen family.

The subject of chapter ten is the third category - paintings ascribed to Bosch that are mentioned in archival documents, but with subjects that do not occur in the core oeuvre. However, in some cases a connection can be made with drawings by Bosch. Some of the paintings in this category have been lost and others nowadays are ascribed to workshop assistants or followers. The owners studied are Isabella of Aragon, Philip of Burgundy-Blatón, the Van Croÿ family and the Spanish advisor Juan Manuel.

It is most likely that the artistic advisors in the service of the court were responsible for recognising the quality of Hieronymus Bosch and bringing his work to the attention of the high nobility. Ex officio, they were always on the lookout for new artists and interesting art objects for their rulers. In many cases, these advisors owned paintings by Bosch themselves and some of them might even have been among his patrons. As Bosch already had gained some fame in his hometown, it is plausible that local aficionados introduced his paintings to the court advisors, those who visited 's-Hertogenbosch would have had ample opportunity to see the works in situ.

The appeal that the paintings of Hieronymus Bosch had for the high nobility was based on different grounds than the interest in his work of the burgher elite and the ecclesiastical institutions. To the nobility, direct representation by way of devotional portraits was of less importance. Of greater relevance was the indirect representation, by means of the (intellectual) meaning of the paintings and the status of the ownership. Many of these first owners were in close contact with one another and without doubt they will have influenced each other's taste. The nobility's fascination with the paintings by Hieronymus Bosch was on the one hand strongly rooted in religion, in particular the *Devotio Moderna*, and on the other hand in the popular culture of the Netherlands. The advisers and courtiers discussed in this study were all involved in humanist-intellectual circles: they would have had no trouble in recognising and appreciating these religious and cultural references in Bosch's work.

In chapter eleven the different kinds of patrons and owners - discussed in the preceding chapters - are positioned together in relation to the development of taste. Although there were substantial differences between the three social groups of owners and patrons, they should not be considered as overly strictly separated. Institutions such as the brotherhood of Our Lady moved between the world of the urban elite and the clergy; members of the burgher elite could operate in the environment of the court. What connects all these owners and patrons is their use of the art object as an instrument of social distinction, expressed in a way that fitted within their specific sense of decorum.

Hieronymus Bosch was not a painter of pomp and circumstance. On the contrary - his imagery and the content of his work show a particularly critical attitude towards an ostentatious display of splendour and outwards appearance. In his work, the emphasis is not on the realistic representation of the material world, but often represents the essence thereof, the meaning and the idea. The preference for this aspect of Bosch's work was evidently shared by all patrons and owners of his paintings, whether they were members of the burgher elite, the clergy or the nobility. It is not likely that these persons also expressed this critique on worldly materialism in their everyday life and they probably employed other artists to demonstrate their opulence and status. Nonetheless, it is evident that through the ownership of paintings by Hieronymus Bosch these individuals wished to associate themselves with the way that this artist perceived and rendered the world.

Archieven en online bronnen

- Archivo General de Palacio, Patronatos, San Lorenzo de El Escorial, Madrid (AGP)
- Archivo Histórico de Protocolos, Madrid (AHP)
- Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT)
<https://digitalq.arquivos.pt>
- Arxiu Nacional de Catalunya, Archivo de Palau, Sant Cugat del Vallès (ANC)
- Biblioteca Digital Hispánica (BDH)
<http://bdh-rd.bne.es/>
- Biblioteca Virtual de Aragón
<http://bibliotecavirtual.aragon.es>
- Bosch Research and Conservation Project (2011-2016)
<http://boschproject.org>
- Bosch Research and Conservation Project (vanaf 2017)
<http://jheronimbosch.org>
- BoschDoc
<http://boschdoc.huygens.knaw.nl>
- Bossche Encyclopedie
<http://www.bossche-encyclopedie.nl>
- Brabants Historisch Informatie Centrum (BHIC), Archief Lieve Vrouwe Broederschap in 's-Hertogenbosch, 1315-2005 (ILVB)
<http://www.bhic.nl>
- FelixArchief Antwerpen (FAA)
<https://felixarchief.antwerpen.be>
- Geïntegreerde Taal Bank-Instituut voor de Nederlandse Taal-Historische woordenboeken (GTB-INL)
<http://gtb.inl.nl/>
- Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Belgian Art Links and Tools (KIK-IRPA)
<http://balat.kikirpa.be/intro.php>
- Illuminare
Illuminare - Studiecentrum voor Middeleeuwse Kunst, Archief Jan Karel Steppe, KU Leuven
- Medieval Memoria Online (MeMO)
<http://memo.hum.uu.nl/database/index.html>
- Meertens Instituut- Database bedevaart en bedevaartplaatsen in Nederland
<http://www.meertens.knaw.nl/bedevaart>
- Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag (RKD)
<https://rkd.nl>
- Real Academia de la Historia (RAH)
<http://dbe.rah.es/biografias>
- Resources Huygens ING
<https://www.huygens.knaw.nl/resources>
- Vlaams instituut voor het archief-Art in Flanders
<https://artinflanders.be>
- Zeeuws Archief
<https://www.zeeuwsarchief.nl>

Bibliografie

- Aikema 2001
B. Aikema, 'Hieronymus Bosch and Italy?', in: Koldeweij, Vermet en Van Kooij 2001, pp. 25-31.
- Aikema 2017
B. Aikema (red.), *Jheronimus Bosch e Venezia*, Venetië 2017.
- Ainsworth 1998
M. Ainsworth, *Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition*, New York 1998.
- Ainsworth en Christiansen 1998
M. Ainsworth en K. Christiansen, *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1998.
- Allende-Salazar 1925
J. Allende-Salazar, 'Don Felipe de Guevara, coleccionista y escritor de arte del siglo XVI', *Archivo español de arte y arqueología* 1 (1925) 2, pp. 189-192.
- Anderson 1979
R.M. Anderson, *Hispanic costume, 1480-1530*, New York 1979.
- Aram 2008
B. Aram, 'Queen Juana. Legend and history', in: M.A. Gómez, S. Juan-Navarro en P. Zatlin (red.), *Juana of Castile. History and myth of the mad Queen*, Lewisburg 2008, pp. 33-45.
- De Baeza 1956
G. de Baeza, *Cuentas de Gonzalo de Baeza, Tesorero de Isabel la Católica*, Madrid 1956.
- Baldass 1926
L. Baldass, 'Betrachtungen zum Werke des Hieronymus Bosch', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge*, I (1926), pp. 103-122.
- Von Baldass 1943 en 1959
L. von Baldass, *Hieronymus Bosch*, Wenen 1943 en Wenen/München 1959.
- Von Baldass 1960
L. von Baldass, *Hieronymus Bosch*, Londen 1960.
- Bass 2016
M.A. Bass, *Jan Gossart and the Invention of Netherlandish Antiquity*, Princeton/Oxford 2016.
- Bauman 1986
G. Bauman, 'Early Flemish Portraits 1425-1525', *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 43 (1986) 4, pp. 1-64.

- Van Bavel et al. 2001
H. van Bavel, A.C.M. Kappelhof, G.M. van der Velden en G. Verbeek, *De kroniek van het St. Geertruijklooster te 's-Hertogenbosch. Die chronijcke der Stadt ende Meijerije van 's-Hertogenbosch*, Heeswijk/'s-Hertogenbosch 2001.
- Bax 1944
D. Bax, 'Jeroen Bosch' Keisnijing", *Historia* 44 (1944) 10, pp. 121-124.
- Bax 1956
D. Bax, *Beschrijving en poging tot verklaring van het Tuin der Onkuisheiddrieliuk van Jeroen Bosch*, Amsterdam 1956.
- Bax 1961
D. Bax, *Jeroen Bosch' drieliuk met de gekruisigde martelares*, Amsterdam 1961.
- Bax 1983
D. Bax, *Hieronymus Bosch and Lucas Cranach. Two Last Judgement Triptychs. Description and Exposition*, Amsterdam 1983.
- Bell 1941
A. Bell, 'Damião de Goes, a Portuguese Humanist', *Hispanic Review* 9 (1941) 2, pp. 243-251.
- Belozerskaya 2006
M. Belozerskaya, 'Early Netherlandish dyptichs as surrogate luxuries', in: Hand en Spronk 2006, pp. 60-71.
- Belting 1994
H. Belting en C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes: das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Munchen 1994.
- Bergenroth 1862
G.A. Bergenroth (red.), *Calendar of letters, despatches, and state papers relating to the negotiations between England and Spain preserved in the archives at Simancas and elsewhere. Vol. I Henry VII 1485-1509*, Londen 1862.
- Bergström 1956
I. Bergström, 'The iconological origins of "SPES" by Pieter Brueghel the elder', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art* 7 (1956), pp. 53-63.
- Bermejo Martínez 1980
E. Bermejo Martínez, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Madrid 1980.
- Berwick y de Alba 1907
Duque de Berwick y de Alba, *Correspondencia de Gutierre Gomez de Fuensalida, embajador en Alemania, Flandes é Inglaterra (1496-1509)*, Madrid 1907.
- Van den Bichelaer 1998
A. van den Bichelaer, *Het notariaat in Stad en Meierij van 's-Hertogenbosch tijdens de late middeleeuwen (1306-1531). Een prosopografisch, diplomatisch en rechtshistorisch onderzoek*, Amsterdam 1998.
- Blaes 1859
J.B. Blaes, *Mémoires anonymes sur les troubles des Pays-Bas, 1565-1580*, Brussel 1859.
- Blockmans 1996
W. Blockmans, 'Patrons in 15th century Bruges', in: M. North, *Economic History and the Arts*, Keulen 1996, pp. 15-32.
- Blondé en Vlieghe 1990
B. Blondé en H. Vlieghe, 'De sociale achtergrond van Jheronimus Bosch', *Bijdragen tot de geschiedenis* 73 (1990), pp. 19-26.
- Boon 1960
K.G. Boon, 'Review 'Jheronimus Bosch' by Ludwig Baldass', *The Burlington Magazine* 102 (1960), 69, p. 453.
- Borchert 2006
T.-H. Borchert, 'Innovation, reconstruction and destruction: Early Netherlandish dyptichs in the mirror of their reception', in: Hand en Spronk 2006, pp. 172-99.
- Borchert en Jonckheere 2015
T.-H. Borchert en K. Jonckheere (red.), *Renaissanceportretten uit de Lage Landen*, Veurne 2015.
- Borchert 2016
T.-H. Borchert, 'The Last Judgment Triptych', in: Silva Maroto 2016, pp. 318-321.
- Borchert 2016
T.-H. Borchert, 'The Job Triptych', in: Silva Maroto 2016, pp. 276-278.
- Boschini 1664
M. Boschini, *Le minere della pitturala Pittura*, Venetië 1664.
- Bourdieu 1979
P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Parijs 1979.
- Bourdieu 1984
P. Bourdieu, *Distinction. A social critique of the judgement of taste*, Cambridge 1984.
- Bourdieu 1989
P. Bourdieu (red. Pels en R. Hofstede), *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, Amsterdam 1989.
- Bourdieu 1996
P. Bourdieu, *The Rules of Art. Genesis and structure of the literary field*, Stanford 1996.
- Brand Philip 1953
L. Brand Philip, 'The Prado Epiphany by Jerome Bosch', *The Art Bulletin* 35 (1953) 4, pp. 267-293.
- Brans 1959
J. Brans, *Vlaamse schilders in dienst der koningen van Spanje*, Leuven 1959.
- Van den Brink 2020
P. van den Brink, 'Hieronymus Bosch as a Model Provider for a Copyright-free Market', in: Nauhaus (red.) 2020, pp. 249-276.
- Brinkhoff 1966
J. Brinkhoff, 'Een Nijmeegse voorstelling van de Vlaamse baardheilige', *Numaga* 13 (1966), pp. 105-109.
- Brouwer 1940
J. Brouwer, *Johanna de Waanzinnige. Een tragisch leven in een bewogen tijd*, Amsterdam 1940.
- Brumont en Priotti 2014
F. Brumont en J.-P. Priotti, 'Identités marchandes. Merciers et hommes d'affaires dans le commerce entre les Pays-Bas et l'Espagne (1533-1556)', *Handelingen van de Koninklijke Commissie voor Geschiedenis* 180 (2014), pp. 139-360.
- Buchner 1934
E. Buchner, 'Ein werk des Hieronymus Bosch in der Alteren Pinakothek', *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 11 (1934), pp. 297-302.

- Van Bueren 1993
T. van Bueren, *Tot lof van Haarlem. Het beleid van de stad Haarlem ten aanzien van de kunstwerken uit de geconfisqueerde geestelijke instellingen*, Hilversum 1993.
- Van Bueren 1999
T. van Bueren, *Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen* (tent. cat. Museum Catharijneconvent, Utrecht), Utrecht/Turnhout 1999.
- Van Bueren 2010
T. van Bueren, 'Zorg voor het hier en het hiernaams. Memorietafels en de middeleeuwse memoria-cultuur', *Jacobsbode. Nieuwsbrief van de Stichting Jacob Cornelisz van Oostanen* 7 (2010) 5, pp. 3-8.
- Van Buren en Wieck 2011
A. van Buren en R.S. Wieck, *Illuminating Fashion. Dress in the Art of Medieval France and the Netherlands, 1325-1515*, New York/Londen 2011.
- Van Buijtenen en De Meijer 1985
M.P. van Buijtenen en A.D. de Meijer, 'Heiligen tussen Pierementen. Proeve van reconstructie en identificatie', *Jaarboek Oud-Utrecht* (1985), pp. 9-61.
- Van den Burg 2009
M. van den Burg, *Nederland onder Franse invloed culturele overdracht en staatsvorming in de Napoleontische tijd 1799-1813*, Amsterdam 2009.
- Bijsterveld 2007
A.-J.A. Bijsterveld, *Do ut des. Gift giving, memoria, and conflict management in the medieval Low Countries*, Hilversum 2007.
- Calvete de Estrella 1552
J.C. Calvete de Estrella, *El Felicissimo viaje del Muy Alto y Muy Poderoso Principe Don Phelippe*, Antwerpen 1552.
- Campbell 1976
L. Campbell, 'The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century', *The Burlington Magazine* 118 (1976), pp. 188-198.
- Campbell 2000
L. Campbell, *The Fifteenth Century Netherlandish Paintings. National Gallery London*, Londen 2000.
- Campbell 2006
L. Campbell, 'Diptychs with portraits', in: Hand en Spronk 2006, pp. 33-45.
- Campbell 2014
L. Campbell, *National Gallery Catalogues. The sixteenth century Netherlandish paintings, with French paintings before 1600*, Londen 2014.
- Campbell 2016
L. Campbell, 'Christ Mocked (The Crowning with Thorns)', in: Silva Maroto 2016, pp. 216-218.
- Catalogue Raisonné 2016
Zie IIsink et al. 2016.
- Cauchies 2003
J.-M. Cauchies, *Philippe le Beau. Le dernier Duc de Bourgogne*, Turnhout 2003.
- Cauchies 2006
J.-M. Cauchies, 'Een prins voor de Nederlanden, voor Spanje, voor Europa', in: Vandebroek en Zalama 2006, pp. 70-86.
- Ceán Bermúdez 1800
J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, I, Madrid 1800.
- Checa Cremades 2013
F. Checa Cremades (red.), *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial. The Escorial Delivery books of Philip II*, Madrid 2013.
- Checa Cremades 2016
F. Checa Cremades, 'The Fire and the Owl. On the reception of Bosch's work by the Spanish and Flemish Habsburg courts in the Sixteenth Century', in: Silva Maroto 2016, pp. 157-171.
- Van der Coelen en Lammertse 2015
P. van der Coelen en F. Lammertse, *De ontdekking van het dagelijkse leven. Van Bosch tot Bruegel*, Rotterdam 2015.
- Colenbrander 2014
H. Colenbrander, 'Jheronimus Bosch and Diego de Guevara. The 'third' Haywain', in: Timmermans 2014, pp. 84-102.
- Coll Conesa 2019
J. Coll Conesa, 'Botes de farmacia hallados en el Barri dels Obradors de Manises', *La Gaceta de Folchi. Boletín del Museo Nacional de Cerámica* 39 (2019), pp. 15-17.
- Collantes Terán 2000
J.M. Collantes Terán, 'Felipe de Guevara humanista. Ostentador de sobrados títulos para ocupar un lugar de privilegio en la cultura del siglo XVI', *Anales de Historia del arte* (2000) 10, pp. 55-70.
- Colomer 2003
J.L. Colomer, *Arte y diplomacia de la monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid 2003.
- Cools 2001
H. Cools, *Mannen Met Macht. Edellieden en de moderne staat in de Bourgondisch-Habsburgse landen (1475-1530)*, Zwolle 2001.
- Cropper 1997
E. Cropper, *Pontormo. Portrait of a halberdier*, Los Angeles 1997.
- Cruz Valdovinos 2006
J.M. Cruz Valdovinos, 'La clientela de El Bosco', in: *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Barcelona 2006, pp. 97-125.
- De Bruyn 2001
E. De Bruyn, 'Hieronymus Bosch's so-called Prodigal Son tondo. The pedlar as a repentant sinner', in: Koldeweij, Vermet en Van Kooij 2001, pp. 133-144.
- De Bruyn 2014
E. De Bruyn, 'Jheronimus Bosch. His patrons and his public. What we know and would like to know', in: Timmermans 2014, pp. 14-27.
- Defoer en Tjebbes 1983
H.L.M. Defoer en E.J. Tjebbes, *Muurschilderingen in de Buurkerk. Restauratie vijf hervormde kerken in de binnenstad van Utrecht*, 7, 1983, pp. 184-205.
- Dek 1970
D. Dek, *Genealogie van het Vorstenhuis Nassau*, Zaltbommel 1970.
- Denucé 1932
J. Denucé, *The Antwerp Art-galleries. Inventories of the art-collections in Antwerp in the 16th and 17th centuries*, Antwerpen 1932.

- De Reiffenberg 1830
F. de Reiffenberg, *Histoire de l'ordre de la Toison d'or*, Brussel 1830.
- De Reiffenberg 1846
F. de Reiffenberg, 'État de l'hôtel de Philippe le Bel, duc de Bourgogne en l'an 1496, à Bruxelles', *Bulletin de la Commission royale d'Histoire* 11 (1846), pp. 677-732.
- De Rock 2011
J. De Rock, *Beeld van de stad. Picturale voorstellingen van stedelijkheid in de Laatmiddeleeuwse Nederlanden*, ongepubliceerde dissertatie Universiteit Antwerpen 2011.
- De Smedt 1993
H.J. De Smedt, 'De Antwerpse retabels en hun iconografie. Een overzicht van onderwerpen en veranderingen', in: H. Nieuwdorp (red.), *Antwerpse Retabels 15de-16de Eeuw, II, Essays* (tent. cat. Museum voor Religieuze Kunst, Antwerpen), Antwerpen 1993, pp. 23-46.
- Desmense 1995
W. Desmense, *Lang leve de Sint-Jan. Een Bossche ode uit de 16e eeuw aan hertog, stad en kerk*, 's-Hertogenbosch 1995.
- De Vos 1999
D. De Vos, *Rogier van der Weyden. Het volledige oeuvre*, Antwerpen 1999.
- Devliegher 1979
L. Devliegher, *De Sint-Salvatorskatedraal te Brugge. Inventaris. Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen*, Tielt 1979.
- Devolder 2009
B. Devolder, 'The representation of brocaded silks and velvets in 15th- and early 16th-Century Netherlandish Paintings: Methods and Materials', *AIC Paintings Specialty Group* 21 (2009), pp. 61-74.
- Domínguez Casas 2003
R. Domínguez Casas, 'Le mécénat de don Juan Manuel, chevalier de la Troison d'or', *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 72 (2003), pp. 11-80.
- Donche 2008
P. Donche, 'Joos van der Burch (+ 1497) en de raadsels rond zijn diptiek', *Vlaamse Stam* 44 (2008) 1, pp. 61-110.
- Drossaers en Lunsingh Scheurleer 1974
S.W.A. Drossaers en Th.H. Lunsingh Scheurleer, *Inventarissen van de inboedels in de verblijven van de Oranjes en daarmee gelijk te stellen stukken 1567-1795, Eerste deel: Inventarissen Nassau-Oranje 1567-1712, 's-Gravenhage 1974*.
- Dubbe 1993
B. Dubbe, 'Bijdrage tot de kennis van de burgerkleding in de late middel-eeuwen', *Antiek* (1993) 27, pp. 433-448.
- Van Duijn 2013
E. van Duijn, *All that Glitters is Not Gold: The Depiction of Gold-brocaded Velvets in Fifteenth- and Early Sixteenth-century Netherlandish Paintings*, dissertatie Universiteit van Amsterdam 2013.
- Van Duijn en Roeders 2012
E. van Duijn en J. Roeders, 'Gold-Brocaded velvets in paintings by Cornelis Engebrechtsz', *Journal of Historians of Netherlandish Art* 4 (2012) 1, pp. 1-28.
- Duits 2001
R. Duits, *Gold Brocade and Renaissance Painting. A Study in Material Culture*, dissertatie Universiteit Utrecht 2001 (handelseditie London 2008).
- Dülberg 1990
A. Dülberg, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990.
- Dürer 1884
F. Leitschuh, *Albrecht Dürer's Tagebuch der Reise in die Niederlande* (1520-1521), Leipzig 1884.
- Duquenne 2004
X. Duquenne, 'La famille Scheyfve et Jérôme Bosch', *L'Intermédiaire des Généalogistes* 349 (2004), pp. 1-19.
- Duquenne 2009
X. Duquenne, 'Peeter Scheyfve et Agnès de Gramme donateurs du triptyque de L'Adoration des Mages de Jérôme Bosch (vers 1494) conservé au Prado', in: H. Verougstraete en C. Janssen de Bisthoven, *The quest of the original. Symposium XVI for the study of underdrawing and technology in painting*, Leuven 2009, pp. 27-33.
- Duverger 1984
E. Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw, I, 1600-1617*, Brussel 1984.
- Van Dijck 1973
G.C.M. van Dijck, *De Bossche optimaten. Geschiedenis van de Illustere Lieve Vrouwebroederschap te 's-Hertogenbosch, 1318-1973*, Tilburg 1973.
- Van Dijck 1996
G.C.M. van Dijck, 'De Bossche meester met de rijksappel en zijn familie', *De Brabantse Leeuw* 45 (1996), pp. 65-68.
- Van Dijck 1998
G.C.M. van Dijck, 'Peter van Os ontmaskerd. Het drieluik te Boston', *De Brabantse Leeuw* 47 (1998) 2, pp. 116-128.
- Van Dijck 2001
G.C.M. van Dijck, *Op Zoek Naar Jheronimus Van Aken Alias Bosch. De Feiten, familie, vrienden en opdrachtgevers ca. 1400 - ca. 1635*, Zaltbommel 2001.
- Van Dijck 2001
G.C.M. van Dijck, 'Hieronymus van Aken /Hieronymus Bosch. His Life and "Portraits"', in: Koldeweij, Vermet en Van Kooij 2001, pp. 9-16.
- Van Dijck 2012
G.C.M. van Dijck, *Van vroomheid naar vriendschap. Biografie van de Illustere Lieve Vrouwebroederschap te 's-Hertogenbosch, 1318-2012*, Zutphen 2012.
- Edwards 2004
J. Edwards, *Isabel la Católica. Poder y fama*, Madrid 2004.
- Eichberger 2010
D. Eichberger, 'Margaret of Austria and the documentation of her collection in Mechelen', pp. 2351-2363, 'Inventario de pinturas, 1516', pp. 2391-2394, 'Inventario de vajillas, joyas, tapices, pinturas y otros objetos, 1523-1524', pp. 2425-2478 en 'Inventario del gabinete y la biblioteca (libros, objetos artísticos, textiles, vajillas), 1524', pp. 2479-2514, in: Fernando Checa Cremades (red.), *The inventories of Charles V and the imperial family*, vol. III *Margaret of Austria*, Madrid 2010.
- Eichberger 2013
D. Eichberger, 'Margaret of Austria's treasures. An early Habsburg collection in the Burgundian Netherlands', in: F. Checa Cremades (red.), *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, Madrid 2013, pp. 71-80.

Eichberger 2018

D. Eichberger, 'A widow of intellect and artistic discernment. Archduchess Margaret of Austria (1480-1530)', in: Haag, Eichberger en Jordan Gschwend 2018, pp. 25-35.

Eisler 1961

C.T. Eisler, *New England museums*, Brussel 1961 (*Les primitifs flamands I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, vol. 4).

Elsig 2001

F. Elsig, 'Hieronymus Bosch's workshop and the issue of chronology', in: Koldeweij, Vermet en Van Kooij, Rotterdam 2001, pp. 96-101.

Elsig 2004

F. Elsig, *Jheronimus Bosch*, Genève 2004.

Van Engelenburg 1901

F. van Engelenburg, 'De schilderijen-verzameling van Damiaan de Goes', *Oud Holland* 19 (1901) 1, pp. 193-197.

Erasmus 2008

D. Erasmus, *De correspondentie van Desiderius Erasmus. Deel 5: Brieven 594-841*, Rotterdam 2008.

Espinosa 2009

A. Espinosa, *The Empire of the Cities. Emperor Charles V, the Comunero Revolt, and the transformation of the Spanish System*, Leiden/Boston 2009.

Fabié 1886

A.M. Fabié (red.), *Algunas obras de Francisco López de Villalobos*, Madrid 1886.

Fagel 1996

R. Fagel, *De Hispano-Vlaamse wereld. De contacten tussen Spanjaarden en Nederlanders, 1496-1555*, Brussel/Nijmegen 1996.

Fagel 2000

R. Fagel, 'Spanish merchants in the Low Countries. Stabilitas loci or peregrinatio?', in: P. Stabel, B. Blondé en A. Greve (red.), *International trade in the Low Countries (14th-16th centuries). Merchants, organisation, infrastructure*, Leuven/Apeldoorn 2000, pp. 87-104.

Fagel 2006

R. Fagel, 'De wereld van Filips de Schone. De Europese politiek rond 1500', in: Vandenbroeck en Zalama 2006, pp. 51-68.

Von Falke en Lessing 1913

O. von Falke en J. Lessing, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin 1913.

Falkenburg 2007

R. Falkenburg, 'Hieronymus Bosch's Mass of St. Gregory and "sacramental vision"', in: A. Gormans en T. Lentjes (red.), *Das Bild der Erscheinung Die Gregorsmesse im Mittelalter*, Berlin 2007, pp. 179-206.

Falkenburg 2011

R. Falkenburg, *The Land of Unlikeness. Hieronymus Bosch. The Garden of Earthly Delights*, Zwolle 2011.

Falkenburg 2016

R. Falkenburg, 'In conversation with the Garden of Earthly Delights', in: P. Silva Maroto 2016, pp. 135-155.

Falque 2011

I. Falque, 'Le portrait dévotionnel dans la peinture des anciens Pays-Bas entre 1400 et 1550. Approche méthodologique pour une analyse du langage de l'image', *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 80 (2011), pp. 77-97.

Falque 2018

I. Falque, 'Visualising Cohesion, Identity and Piety. Altarpieces of Guilds and Brotherhoods in Early Netherlandish Painting (1400-1550)', in: A. Tacke, B.U. Münch en W. Augustyn (red.), *Material culture presence and visibility of artists, guilds and brotherhoods in the pre-modern era*, Petersberg 2018, pp. 190-209.

Falque 2019

I. Falque, *Devotional portraiture and spiritual experience in Early Netherlandish painting*, Leiden/Boston 2019.

Feist Hirsch 1967

E. Feist Hirsch, *Damião de Góis. The life and thought of a Portuguese humanist. 1502-1574*, 's-Gravenhage 1967.

Fernández 1999

F. Fernández Pardo (red.), *Las tablas Flamencas en la ruta Jacobea*, San Sebastián 1999.

Filedt Kok en De Winkel 2005

J.P. Filedt Kok en M. de Winkel, 'Een portret van een zwarte Afrikaanse man door Jan Mostaert', *Bulletin van het Rijksmuseum* 53 (2005) 4, pp. 380-411.

Filedt Kok 2017

J. P. Filedt Kok, 'Hieronymus Bosch after 500 years. Exhibitions and publications in 2016', *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* (2017) 39, pp. 111-124.

Fischer 2009

S. Fischer, *Hieronymus Bosch. Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk*, Keulen 2009.

Fischer 2013

S. Fischer, *Hieronymus Bosch. The complete works*, Keulen 2013.

Fletcher 2008

J. Fletcher, 'El retrato renacentista: funciones, usos y exhibición', in: *El retrato del Renacimiento* (tent. cat. Museo Nacional del Prado, Madrid / National Gallery, Londen) Madrid 2008, pp. 71-89.

Fock et al. 2003

C.W. Fock, A. Friedrichs, I. Lambrechtsen-van Essen, M. Madou en J. van Rooden, *Eredoeken in geperst brokaat. Brokaatimitaties op de koorzuilen in de Pieterskerk Leiden*, Leiden 2003.

Fraenger 1957

W. Fraenger, 'Der Vierte König des Madrider Epiphanias-Altar von Hieronymus Bosch', *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde* III (1957), pp. 169-198.

Frenken 1963-1964

A.M. Frenken, 'De latere kerkvisitatie', *Bossche Bijdragen. Bouwstoffen voor de geschiedenis van het bisdom 's-Hertogenbosch* 27 (1963-1964), pp. 1-231.

Friedländer 1917

M. Friedländer, *Die Sammlung Richard von Kaufmann*, Berlin 1917.

Friedländer 1934

M. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei. Geertgen van Haarlem und Hieronymus Bosch, V, (1927¹)* Leiden 1934.

Friedländer 1969

M. Friedländer, *Early Netherlandish Paintings. Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch*, V, Leiden/Brussel 1969.

Friesen 2006

I.E. Friesen, *The Female Crucifix. Images of St. Wilgefortis since the Middle Ages*, Waterloo (Ontario, Canada) 2006.

Fruin 1911

R. Fruin, *De leenregisters van bewesten Schelde 1470-1535*, 's-Gravenhage 1977.

Fúster Sabater 1996

D. Fúster Sabater, 'Estudio técnico y tratamiento de restauración aplicado al 'San Juan Bautista en el Desierto' de Jeronimus Bosch – El Bosco', *Goya. Revista de Arte* 253-254 (1996), pp. 77-86.

Gachard 1876-1881

L.P. Gachard, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, IV dln., deel I: *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas: Itinéraire de Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon, Maximilien et Philippe le Beau. Relation du premier voyage de Philippe le Beau en Espagne, en 1501, par Antoine de Lalaing, S. De Montigny. Relation du deuxième voyage de Philippe le Beau, en 1506, par un anonyme*, deel II: *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas: Itinéraire de Charles-Quint de 1506 à 1531. Journal des voyages de Charles-Quint, de 1514 à 1551, par Jean de Vandenesse*, deel III: *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas: Premier voyage de Charles-Quint en Espagne, de 1517 à 1518, par Laurent Vital (...)*, Brussel, 1874 (II), 1876 (I), 1881 (III).

García Pérez 2002

N. García Pérez, 'Mencía de Mendoza y el patronazgo artístico en el arte de la platería (1508-1554)', in: *Estudios de platería: San Eloy 2002*, Murcia 2002, pp. 143-162.

García Pérez 2006

N. García Pérez, 'El patronazgo artístico femenino y la construcción de la historia de las mujeres. Una asignatura pendiente de los estudios de género', in: E. Bosch Fiol, V.A. Ferrer Pérez en C. Navarro Guzmán (red.), *Los feminismos como herramientas de cambio social*, Palma de Majorca 2006, pp. 121-128.

García Pérez 2009

N. García Pérez, 'Mencía de Mendoza, Marquesa de Zenete. An art collector in sixteenth-century Spain', *Women's History Review* 15 (2009) 4, pp. 639-658.

García Pérez 2014

N. García Pérez, 'Mencía De Mendoza, Marquise of Zenete. Early modern Spain's cultural ambassador', *Early Modern Women. An interdisciplinary journal* 9 (2014) 1, pp. 89-100.

García Pérez 2019

N. García Pérez, 'Mencía de Mendoza y el Bosco. Originales, copias y obras de taller', *Goya. Revista de Arte* (2019) 368, pp. 3-15.

Garrido en Van Schoute 2001

C. Garrido en R. Van Schoute, *Bosch at the Museo del Prado. Technical Study*, Madrid 2001.

Geelen en Steyaert 2003

I. Geelen en D. Steyaert, 'Geperste brokaten in de Zuidelijke Nederlanden', in: Fock et al. 2003, pp. 49-77.

Geelen en Steyaert 2011

I. Geelen en D. Steyaert, *Imitation and Illusion. Applied brocade in the art of the Low Countries in the fifteenth and sixteenth centuries*, Brussel 2011.

Geirnaert 2013

D. Geirnaert, 'Verhelderende dialogen bij de vakman', *Madoc. Tijdschrift over de Middeleeuwen* 27 (2013), pp. 211-220.

Gelfand en Gibson 2002

L.D. Gelfand en W. Gibson, 'Surrogate Selves. The "Rolin Madonna" and the Late-Medieval devotional portrait', *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 29 (2002) 3-4, pp. 119-138.

Gerlach 1967

Pater Gerlach O.F.M. Cap., 'Jeronimus van Aken alias Bosch en de Onze Lieve Vrouwe-Broederschap', in: Steppe et al. 1967, pp. 48-60.

Gerlach 1974

Pater Gerlach O.F.M. Cap., 'Jeroen Bosch zelfportretten', *Brabantia* 24 (1974) 2, pp. 51-55.

Gerlach 1975

Pater Gerlach O.F.M. Cap., 'Een drieliuk van Jeroen Bosch', *Met Gansen trouw* 25 (1975) 6, pp. 88-90.

Gerlach 1988

Pater Gerlach O.F.M. Cap., P.M. Blanc (red.), *Hieronymus Bosch. Opstellen over leven en werk*, 's-Gravenhage 1988.

Gessler 1937

J. Gessler, *De Vlaamsche Baardheilige Wilgefortis of Ontcommer. Kantteekeningen bij een standaardwerk*, Antwerpen 1937.

Geudens 1890

E. Geudens, 'Jeronimus Bosch, alias Van Aken (Inventaris Wyntgis)', *Diet-sche Warande* 3 (nieuwe reeks 2, 1890), pp. 5-25.

Gilliodts-Van Severen 1876

Gilliodts-Van Severen, *Inventaire des archives de la ville de Bruges. Section 1: treizième au seizième siècle*, Brugge 1876.

Glaudemans 2017

R. Glaudemans, *De Sint-Jan te 's-Hertogenbosch. Bouwgeschiedenis en bouwsculptuur 1250-1550*, Zwolle/Amersfoort 2017.

Le Glay 1839

A. le Glay, *Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche sa fille, gouvernante des Pays-Bas, de 1507 à 1519*, Parijs 1839.

Glück 1904

G. Glück, 'Zu einem Bilde von Hieronymus Bosch in der Figdorschen Sammlung in Wien', *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 25 (1904), pp. 174-184.

Goddard 1985

S.H. Goddard, 'Brocade Patterns in the shop of the Master of Frankfurt. An accessory to stylistic analysis', *The Art Bulletin* 67 (1985) 3, pp. 401-417.

De Góis 1602

Damiani à Goes (Damião de Góis), *De rebus Hispanicis, Lusitanicis, Aragonicis, Indicis & Aethiopicis*, Keulen 1602.

Goldstein 2016

C. Goldstein, *Pieter Bruegel and the culture of the early modern dinner party*, Abingdon/New York 2016.

Gombrich 1967

E.H. Gombrich, 'The earliest description of Bosch's Garden of Delight', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967), pp. 403-406.

Gombrich 1969

E.H. Gombrich, 'Garden of Earthly Delights'. A progress report', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), pp. 162-170.

González Hernando 2012

I. González Hernando, 'La piedra de la locura', *Revista digital de iconografía medieval* IV (2012) 8, pp. 79-88.

Gonzalo Cárbo 1987

A. Gonzalo Cárbo, 'Felipe de Guevara. La teoría de la imitación de los comentarios de la pintura', *D'Art. Revista del Departament d'Historia de l'Art* 13 (1987), pp. 89-106.

Graas 1990

T.G.M. Graas, 'De 'nyeuwe religie' te 's-Hertogenbosch. De reformatie tot 1629', in: A.M. Koldeweij (red.), *In Buscoducis 1450-1629. Kunst uit de Bourgondische tijd te 's-Hertogenbosch. II Bijdragen*, Maarssen/'s-Gravenhage 1990, pp. 540-549.

Gramaye 1610

J. B. Gramaye, *Taxandria*, Brussel 1610.

Grauls 1938

J. Grauls, 'Taalkundige toelichting bij het hooi en den hooiwagen', *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* V (1938), pp. 156-177.

Grauls 1939-1940

J. Grauls, 'Ter verklaring van Bosch en Bruegel', *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* VI (1939-1940), pp. 139-160.

Greenblatt 2005

S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago/Londen 2005.

Grenfell en Hardy 2007

M. Grenfell en C. Hardy, *Art Rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts*, Oxford 2007.

De Guerra 1932

J.C. de Guerra, *Ilustraciones genealógicas de Garibay referentes a solares vascos*, San Sebastián 1932.

De Guevara 1560 (Ponz 1788)

F. de Guevara, A. Ponz (red.) *Comentarios de la pintura Comentario de la pintura y pintores antiguos* (ca. 1560), Madrid 1788.

Haag, Eichberger en Jordan Gschwend 2018

S. Haag, D. Eichberger en A. Jordan Gschwend, *Women, the Art of Power. Three Women from the House of Habsburg* (tent. cat. Schloss Ambras, Innsbruck), Wenen 2018.

Hale 1979

J.R. Hale, *The travel journal of Antonio de Beatis. Germany, Switzerland, the Low Countries, France and Italy. 1517-1518*, Londen 1979.

Halsema-Kubes 1980

W. Halsema-Kubes, 'Het Maria-altaar voor de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch', in: W. Halsema-Kubes, G. Lemmens en G. de Werd, *Adriaen van Wesel (ca 1417/ca 1490), een Utrechtse beeldhouwer uit de late middeleeuwen* (tent. cat. Rijksmuseum Amsterdam), 's-Gravenhage 1980, pp. 34-44.

Halsema-Kubes 1980

W. Halsema-Kubes, 'Twee onbekende retabelfragmenten van Adriaen van Wesel', *Bulletin van het Rijksmuseum* 28 (1980) 4, pp. 155-166.

Halsema-Kubes 1989

W. Halsema-Kubes, 'Adriaen van Wesel, Ontmoeting der drie koningen, 1475-1477', *Bulletin van het Rijksmuseum* 37 (1989) 3, pp. 163-165.

Hand, Metzger en Spronk 2006

J.O. Hand, C.A. Metzger en R. Spronk, *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlands diptych* (tent. cat. National Gallery of Art, Washington/Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen), Washington/New-Haven/Londen 2006.

Hand en Spronk 2006

J.O. Hand en R. Spronk (red.), *Essays in Context. Unfolding the Netherlands Diptych*, New Haven/Londen 2006.

Hand en Wolff 1986

J.O. Hand en M. Wolff, *Early Netherlandish Painting. The collections of the National Gallery of Art*, Washington 1986.

Harbison 1985

C. Harbison, 'Visions and meditations in early Flemish painting', *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 15 (1985) 2, pp. 87-118.

Hartau 2003

J. Hartau, 'A newly established triptych by Hieronymus Bosch', in: Van Schoute en Verougstraete 2003, pp. 33-38.

Van der Heijden 1983

P.-J. van der Heijden, *Kloosters en kloosterlingen*, 's-Hertogenbosch 1983.

Held 1973

J. S. Held, 'Observations on the Boston Triptych of Saint Hippolytus', in: J. Bruyn et al., *Album Amicorum J.G. van Gelder*, 's-Gravenhage 1973, pp. 177-185.

Heller 1976

E. Heller, *Das altniederländische Stifterbild*, München 1976.

Henning 1960

E.B. Henning, 'Patronage and Style in the Arts. A suggestion concerning their relations', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 18 (1960) 4, pp. 464-471.

Henriques 1898

G. Henriques (W. Henry), *Ineditos Goesianos. O processo na Inquisição, Documentos avulsos, notas*, Lissabon 1898.

Van Heurn 1776

J.H. van Heurn, *Historie der stad en meyerie van 's Hertogenbosch, alsmede van de voornaamste daaden der Hertogen van Brabant*, Utrecht 1776.

Van den Heuvel 1946

N.H.L. van den Heuvel, *De ambachtsgilden van 's-Hertogenbosch vóór 1629*, Utrecht 1946.

Heydenreich 2007

G. Heydenreich, *Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice*, Amsterdam 2007.

Hezenmans 1874

J.C.A. Hezenmans, 'Twee Levensdagen van Leonardus van Vechel', *Diet-sche Warande* (1874) 10, pp. 197-207.

Hidalgo Ogáyar 2009

J. Hidalgo Ogáyar, 'Doña María de Mendoza. Ejemplo de pervivencia del coleccionismo medieval en el siglo XVI', in: *Imagen y apariencia* (Congreso internacional Imagen Apariencia 2008), Murcia 2009, pp. 1-17.

- Higgs Strickland 2007
D. Higgs Strickland, 'Picturing Antichrist and Others in the Prado Epiphany by Hieronymus Bosch', in: T. Nichols (red.), *Others and Outcasts in early modern Europe. Picturing the social margins*, Burlington 2007, pp. 11-35.
- Higgs Strickland 2016
D. Higgs Strickland, *The Epiphany of Hieronymus Bosch. Imagining Antichrist and Others from the Middle Ages to the Reformation*, Londen 2016.
- Hoekx et al. 2003
J. Hoekx, G. Hopstaken, A. van Lith-Droogleever Fortuijn en J. Sanders, *Kroniek van Molius. Een zestiende-eeuwse Bossche priester over de geschiedenis van zijn stad*, 's-Hertogenbosch 2003.
- Höflechner 1972
W. Höflechner, *Die Gesandten der Europäischen Mächte, vornehmlich des Kaisers und des Reiches, 1490-1500*, Wenen 1972.
- Von Höfler 1883
C. von Höfler, *Zur Kritik und Quellenkunde der ersten Regierungsjahre K. Karls V. Das Jahr 1521*, III, Wenen 1883.
- Hoffman 2005
E. Hoffman, 'Philips de Schone bezocht 's-Hertogenbosch, vijf eeuwen geleden', *Bossche Bladen. Cultuurhistorisch magazine over 's-Hertogenbosch* 4 (2005), pp. 125-130.
- De Holanda 2003
F. de Holanda, *De la Pintura Antigua y el diálogo de la Pintura (1548-1549)*, Madrid 2003.
- Honour en Fleming 2005
H. Honour en A. Fleming, *World History of Art*, Londen 2005.
- Hoogstede et al. 2016
L. Hoogstede, R. Spronk, R. Erdmann, R. Klein Gotink, M. Ilsink, J. Koldewij, H. Nap en D. Veldhuizen, *Hieronymus Bosch. Painter and draughtsman. Technical Studies*, Brussel 2016.
- Hoogstede 2020
L. Hoogstede, 'The Technical Examination of Bosch's Last Judgment Triptych in Vienna' in: Nauhaus et al. 2020, pp. 117-132.
- Hoogstede et al. 2020
L. Hoogstede, R. Spronk, J. Koldewij, M. Ilsink, R. Klein Gotink, Appendix 'Bosch Research and Conservation Project. Research Reports 159-164. Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, The Last Judgment Triptych', in: Nauhaus et al. 2020, pp. 414-492.
- Van Hooydonk 1993
J.H. van Hooydonk, 'Middeleeuwse Straten in Breda 1350-1550. Deel I: Catharinastraat', *Jaarboek De Oranjeboom* (1993) 46, pp. 64-120.
- Horn 1989
H.J. Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, Doornspijk 1989.
- Huys Janssen 2001
P. Huys Janssen et al., *Panorama op de wereld. Het landschap van Bosch tot Rubens* (tent. cat. Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch), Zwolle 2001.
- Hymans 1884-1885
H. Hymans, *Le livre des peintres, de Carel dan Mander. Vie des peintres Flamands, Hollandais et Allemands (1604)*, Parijs 1884-1885.
- Hymans 1889
H. Hymans, 'Exposition de tableaux anciens, a Gand', *Gazette des beaux-arts. La doyenne des revues d'art* 3 (1889) I, pp. 416-427.
- Hymans 1893
H. Hymans, 'Le Musée du Prado. V. Les écoles du nord - Les primitifs - La Renaissance', *Gazette des beaux arts* (1893) II, pp. 223-236.
- Ilsink 2009
M. Ilsink, *Bosch en Bruegel als Bosch. Kunst over kunst bij Pieter Bruegel (c. 1528-1569) en Jheronimus Bosch (c. 1450-1516)*, Nijmegen 2009.
- Ilsink, Koldewij en Spronk 2018
M. Ilsink, J. Koldewij en R. Spronk, *Uit de stal van Bosch. Jheronimus Bosch en de Aanbidding van de Koningen* (tent. cat. Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch), Zwolle 2018.
- Ilsink et al. 2016
M. Ilsink, J. Koldewij, R. Spronk, L. Hoogstede, R.G. Erdmann, R. Klein Gotink, H. Nap en D. Veldhuizen, *Jheronimus Bosch. Schilder en tekenaar. Catalogue Raisonné*, Brussel 2016.
- Ilsink 2019
M. Ilsink, 'Sporen van Jheronimus Bosch in Huis Bergh. De bruiloft te Kana', in: M. Brouwer en A. Vels Heijn (red.), *Nieuwe avonturen met een collectie. Ontdekkingen in de verzamelingen van Huis Bergh, 's-Heerenberg* 2019, pp. 125-135.
- Jacobs 1998
L.F. Jacobs, *Early Netherlandish carved altarpieces, 1380-1550. Medieval tastes and mass marketing*, Cambridge 1998.
- Jacobs 2012
L.F. Jacobs, *Opening Doors. The early Netherlandish triptych reinterpreted*, University Park, PA, 2012.
- Jansen 1979
H. Jansen, 'De Bredase Nassaus', in: C. Tamse (red.), *Nassau en Oranje in de Nederlandse geschiedenis*, Alphen aan de Rijn 1979, pp. 13-44.
- Janssens de Bisthoven, Baes-Dondeyne en De Vos 1981
A. Janssens de Bisthoven, M. Baes-Dondeyne en D. De Vos D, *De Vlaamse primitieven*, Brussel 1981 (*Corpus van de vijftiende-eeuwse schilderkunst in de zuidelijke Nederlanden. Stedelijk Museum voor schone Kunsten (Groeningemuseum) Brugge*, dl.I).
- Jehoel 2018
G. Jehoel, *Het culturele netwerk van Jan van Scorel. Schilder, kanunnik, ondernemer en kosmopoliet*, ongepubliceerde dissertatie Universiteit van Amsterdam 2018 (handelseditie Hilversum 2021).
- De Jong 1992
J. de Jong, 'An important patron and an unknown artist. Giovanni Ricci, Ponsio Jacquo, and the decoration of the Palazzo Ricci-Sacchetti in Rome', *The Art Bulletin* 74 (1992) 1, pp. 135-156.
- Jordan Gschwend 2018
A. Jordan Gschwend, 'A forgotten infanta. Catharine of Austria, queen of Portugal (1507-1578)', in: Haag, Eichberger en Jordan Gschwend 2018, pp. 51-63.
- Justi 1889
C. Justi, 'Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien', *Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen* 10 (1889), pp. 121-44.

Justi 1908

C. Justi, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstleben*, II, Berlin 1908.

Karaskova-Hersy 2014

O. Karaskova-Hersy, 'Vienna's Last Judgement. Philip the Fair as a saint with a falcon, or, the Burgundian case', in: Timmermans 2014, pp. 142-158.

Kebulusek 2011

M. Kebulusek, 'The embassy of art. Diplomats as cultural brokers', in: M. Kebulusek en B.V. Noldus (red.), *Double Agents. Cultural and political brokerage in early modern Europe*, Leiden/Boston 2011, pp. 11-25.

Kemperdick 2016

S. Kemperdick, 'Kopien, Varianten, Reminiscenzen. Vervielfältigungen von Bosch' en 'Johannes auf Patmos, verso: die Passio Christi', in: Kemperdick en Dinter 2016, pp. 7-23 en 90-95.

Kemperdick en Dinter 2016

S. Kemperdick en I. Dinter (red.), *Hieronymus Bosch und seine Bildwelt im 16. und 17. Jahrhundert*, (tent. cat. Gemäldegalerie und Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, Berlin), Berlin/Petersberg 2016.

Der Kinderen-Besier 1933

J.H. der Kinderen-Besier, *Mode-metamorphosen. De kleedij onzer voorouders in de 16de eeuw*, Amsterdam 1933.

Klemettilä 2005

H. Klemettilä, *Epitomes of evil. Representations of executioners in northern France and the Low Countries in the late Middle Ages*, dissertatie Universiteit Leiden 2005 (handelseditie Turnhout 2006).

Knuttel 1937

G. Knuttel, 'Hieronymus Bosch en de tegennatuurlijke dingen. Nabetrachting naar aanleiding van de tentoonstelling van Noord-Nederlandsche Primitieven in het Museum Boymans, zomer 1936', *De Gids* 101 (1937), pp. 64-82.

Koldewij 1990

J. Koldewij, 'Bourgondiërs in de Hertogstad', in: A.M. Koldewij (red.) *In Buscoducis. Bijdragen*, Maarssen/'s-Gravenhage 1990, pp. 365-376.

Koldewij 1991

J. Koldewij, *De 'Keisnijding' van Hieronymus Bosch*, Zutphen 1991.

Koldewij 2001

J. Koldewij, 'Jheronimus Bosch in zijn stad 's-Hertogenbosch', in: Koldewij, Vandenbroeck en Vermet, 2001, pp. 20-83.

Koldewij 2001

J. Koldewij, 'Het oeuvre van Jheronimus Bosch', in: J. van Oudheusden, A. Vos en R. Claudemans (red.), *De wereld van Bosch*, 's-Hertogenbosch 2001, pp. 96-133.

Koldewij 2003

J. Koldewij, 'Schilderkunst ten tijde van de "Brabantse Gotiek" in het hertogdom Brabant', in: *Gotiek in Brabant – Gotique en Brabant. De Brabantse Stad. Dertiende colloquium, Leuven 18-19 oktober 2002*, Antwerpen 2003 (*Bijdragen tot de Geschiedenis bijzonderlijk van het aloude Hertogdom Brabant* 86), pp. 431-466.

Koldewij 2006

J. Koldewij, *Geloof & Geluk. Sieraad en devotie in middeleeuws Vlaanderen* (tent. cat. Bruggemuseum-Gruuthuise, Brugge), Arnhem 2006.

Koldewij 2014

J. Koldewij, 'St Bavo on the Vienna Last Judgement unmasked as St Hippolytus', in: Timmermans 2014, pp. 400-433.

Koldewij 2016

J. Koldewij, 'Hippolyte de Berthoz by Dirk Bouts and Hugo van der Goes. A patron as martyr', in: Manuth, Van Leeuwen en Koldewij, 2016, pp. 131-145.

Koldewij 2016

J. Koldewij, 'Jerusalem and other holy places as represented by Jheronimus Bosch', in: M. Verhoeven, L. Bosman en H. van Asperen (red.), *Monuments & Memory. Christian cult buildings and constructions of the past. Essays in honour of Sible de Blaauw*, Turnhout 2016, pp. 287-295.

Koldewij 2020

J. Koldewij, 'Das Bosch Research and Conservation Project und der Auftraggeber des Wiener *Weltgerichts-Triptychons*', in: Nauhaus et al. 2020, pp. 91-116.

Koldewij et al. 2018

J. Koldewij, L. Hoogstede, M. IJssink, K. Janssens, N. de Keyser, R. Klein Gotink, S. Legrand, J.M. Nauhaus, G. van de Snickt, R. Spronk, 'The patron of Hieronymus Bosch's 'Last Judgment' triptych in Vienna', *The Burlington Magazine* 160 (2018) 1379, pp. 106-111.

Koldewij, Vandenbroeck en Vermet 2001

J. Koldewij, P. Vandenbroeck en B. Vermet, *Jheronimus Bosch. Alle schilderijen en tekeningen* (tent. cat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), Rotterdam/Gent/Amsterdam 2001, pp. 20-83.

Koldewij, Vermet en Van Kooij 2001

J. Koldewij, B. Vermet en B. van Kooij (red.), *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, Rotterdam 2001.

Koreny 2002-2003

F. Koreny, 'Hieronymus Bosch. Überlegungen zu Stil und Chronologie', *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* (2002-2003) 4/5, pp. 46-75.

Koreny 2012

F. Koreny, *Hieronymus Bosch. Die Zeichnungen. Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, Turnhout 2012.

Kort 1995

J.C. Kort, 'Repertorium op de lenen van de Hofstede Hagestein in het Land van Heusden 1262-1797', *Ons Voorgeslacht, uitgave van Zuidhollandse Vereniging voor Genealogie* 50 (1995), pp. 1-15.

Kurz 1967

O. Kurz, 'Four Tapestries after Hieronymus Bosch', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 30 (1967), pp. 150-162.

Kuyer 1982

P.T.J. Kuyer, 'Het veertiende Kapittel van de Orde van het Gulden Vlies te 's-Hertogenbosch in mei 1481', in: P. van der Heijden, *Het Gulden Vlies. 's-Hertogenbosch ten tijde van het 14e Kapittel van het Gulden Vlies, 1481*, 's-Hertogenbosch 1982, pp. 67-86.

Kuyer 2000

P.T.J. Kuyer, *'s-Hertogenbosch. Stad in het hertogdom Brabant ca. 1185-1629*, Zwolle 2000.

De Laborde 1850

L. De Laborde, 'Inventaire des tableaux, livres, bijoux et meubles de Marguerite d'Autriche', *Revue Archéologique* 7 (1850) 1, 36-57, pp. 80-91.

Laemers 2001

S. Laemers, 'Hieronymus Bosch and the tradition of the early Netherlandish Triptych' in: Koldeweij, Vermet en Van Kooij 2001, pp. 76–85.

Lammertse 2016

F. Lammertse, 'Jheronimus Bosch. The Pilgrimage of Life Triptych', in: Silva Maroto 2016, pp. 292–301.

Lammertse en Roorda Boersma

F. Lammertse en A. Roorda Boersma, 'Jheronimus Bosch *The Pedlar*. Reconstruction, restoration and painting technique', in: Van Schoute en Verougstraete 2003, pp. 102–118.

Lavalleye 1974

J. Lavalleye, 'Dismembered works of art. Flemish painting', in: *An Illustrated inventory of famous dismembered works of art: European painting*, Parijs 1974, pp. 52–87.

Legner 2009

A. Legner, *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung*, Keulen 2009.

Van Liebergen en Prins 2003

L. van Liebergen en W. Prins, *Deftige Devotie*, Uden 2003.

Limentani Virdis 2010

C. Limentani Virdis, 'The crucified female saint in Venice', in: Timmermans 2010, pp. 232–242.

Limentani Virdis 2016

C. Limentani Virdis, 'Saint Wilgefortis Triptych', in: Silva Maroto 2016, pp. 272–275.

Van Lith-Droogleever Fortuijn, Sanders en Van Synghe 1997

A. van Lith-Droogleever Fortuijn, J. Sanders en G. van Synghe, *Kroniek van Peter van Os. Geschiedenis van 's-Hertogenbosch en Brabant van Adam tot 1523*, Den Haag 1997.

Locatelli en Pousset 2018

C. Locatelli en D. Pousset (2018). *Étude archéodendrométrique d'un panneau peint représentant un Ecce Homo (collection particulière)*, Besançon 2018.

López Redondo 2016

A. López Redondo, 'Jheronimus Bosch. Saint John the Baptist in the Wilderness', in: Silva Maroto 2016, pp. 260–261.

Lorenz 2016

B. Lorenz, 'Die Versuchung des Hl. Antonius nach Hieronymus Bosch', in: Kemperdick en Dinter 2016, pp. 80–88.

De Lusy 1505–1536 (Louant 1969)

A. de Lusy, A. Louant (red), *Le journal d'un bourgeois De Mons. 1505–1536*, Brussel 1969.

Maeterlinck 1900

L. Maeterlinck, 'Une oeuvre inconnue de Jérôme Bosch (van Aken)', *Gazette des beaux-arts. La doyenne des revues d'art* 23 (1900) 1, pp. 68–74.

Madou 1994

M. Madou, 'Kleding en mode in het oeuvre van Memling', in D. De Vos (red.), *Hans Memling. Essays*, Gent 1994, pp. 50–62.

Van Mander 1604

K. van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604.

Manuth, Van Leeuwen en Koldeweij 2016

V. Manuth, R. van Leeuwen en A. M. Koldeweij, *Example or alter ego? Aspects of the Portrait Historié in western art from antiquity to the present*, Turnhout 2016.

Martens 1994

M.P.J. Martens, 'De Clientel Van De Kunstenaar', in: Van Schoute en De Patoul 1994, pp. 144–179.

Martens 2006

M.P.J. Martens, 'Some reflections on the social function of diptychs', in: Hand en Spronk, New Haven/Londen 2006, pp. 85–91.

Martens 2013

D. Martens, 'Fragmentos de un museo desaparecido. Los Primitivos flamencos del cardinal Despuig', *Goya. Revista de Arte* (2013) 344, pp. 191–207.

Martínez Millán 2000

J. Martínez Millán, *La corte de Carlos V*, Madrid 2000.

Martín González 1995

J.J. Martín González (red.), *Vlaanderen en Castilla y León. Op de drempel van Europa*, (tent. cat. Kathedraal Antwerpen), Antwerpen 1995.

Martín González 1995

J.J. Martín González, 'De Vlaamse kunst in Castilië en León', in: Martín González 1995, pp. 101–105.

Marijnissen 2007

R. Marijnissen, *Hiëronymus Bosch. Het volledige oeuvre*, Brussel 2007.

Mattaeus 1738

A. Mattaeus, *Veteris aevi analecta seu vetera aliquot monumenta quae hactenus nondum visa*, Leiden 1738.

Matilla Táscon 1988

A. Matilla Táscon, 'Felipe II adquiere pinturas del Bosco y Patinir', *Goya. Revista de arte* (1988) 203, pp. 258–261.

Mayer 1919–1920

A.L. Mayer, 'Ein unbekanntes Bild der Bosch-Werkstatt', *Der Kunstwanderer. Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen* (1919–1920) 2, p. 244.

Melssen 1977

T.M. Melssen, 'Een Bossche familie zwermt uit...', *De Brabantse leeuw* 26 (1977) 7–8, pp. 97–139.

De Mendonça 1859

A.P.L. de Mendonça, *Damião de Goes e a Inquisição de Portugal. Estudo biographico*, Lissabon 1859.

Mertens en Torfs 1845

F.H. Mertens en K.L. Torfs, *Geschiedenis van Antwerpen, sedert de stichting der stad tot onze tyden*, IV, Antwerpen 1847.

Meuwissen 2014

D. Meuwissen, *Jacob Cornelisz van Oostanen (ca. 1475–1533). De Renaissance in Amsterdam en Alkmaar* (tent. cat. Amsterdam Museum, Amsterdam), Zwolle 2014.

Meijer 1897

G.A. Meijer, *De Predikheeren te 's Hertogenbosch 1269–1770. Eene bijdrage tot de geschiedenis van het Katholieke Noord-Brabant*, Nijmegen 1897.

Michiel 1521 (Morelli 1800)

Marcantonio Michiel, J. Morelli (red.) *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*, Bassano 1800.

Miedema 1980

H. Miedema, 'Over de waardering van architect en beeldende kunstenaar in de zestiende eeuw', *Oud Holland. Quarterly for Dutch Art History* (1980), 2-3, pp. 71-85.

Miraeus 1622

A. Miraeus, *De vita Alberti pii, sapientis, prudentis Belgarum principis commentarius*, Antwerpen 1622.

Moerman 1962

A.A. Moerman, 'Portretten van Gulden-Vliesridders uit de Bourgondische eeuw. Enkele bekende en minder bekende', *West-Vlaanderen* 11 (1962), pp. 302-316.

Molinet 1827-1828

J. Molinet, *Chroniques de Jean Molinet* (1475-1506), V, Parijs 1827-1828.

Monnas 2009

L. Monnas, *Merchants, Princes and Painters. Silk fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300-1550*, New Haven 2009.

De Morales 1673

A. de Morales, *La tabla de Cebes, philosopho Thebano, y platonico* (1586), Brussel 1673.

Morrison en Kren 2007

E. Morrison en T. Kren (red.), *Flemish manuscript painting in context. Recent research*, Los Angeles 2007.

Moxey 1994

K. Moxey, 'Hieronymus Bosch and the 'World Upside Down'. The Case of 'The Garden of Earthly Delights', in: N. Bryson, M.A. Holly en K. Moxey (red.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Middletown 1994, pp. 104-140.

Nauhaus 2020

J. M. Nauhaus (red.), *Hieronymus Boschs Weltgerichts-Triptychon in seiner Zeit. Publikation zur gleichnamigen internationalen Konferenz vom 21. bis 23. November 2019 in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien / Hieronymus Bosch's Last Judgment Triptych in the 1500s. Publication of the proceedings of the international conference held from 21 - 23 November 2019 in the Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna*, Wenen 2020.

Nielsen Blum 1969

S. Nielsen Blum, *Early Netherlandish triptychs. A study in patronage*, Berkeley 1969.

Ninane 1963

L. Ninane, *Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVIe siècle*, Brussel 1963.

Oexle 1984

O.G. Oexle, 'Memoria und Memoriabild', in: K. Schmid en J. Wollasch (red.), *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, München 1984, pp. 384-440.

Oliveira Caetano 2014

J. Oliveira Caetano, 'A historical survey of Lisbon's Bosch', in: Timmermans 2014, pp. 72-81.

Oliveira Caetano 2016

J. Oliveira Caetano, 'Jheronimus Bosch. The Temptations of Saint Anthony Triptych', in: Silva Maroto 2016, pp. 238-245.

Ongheana 1959

J. Ongheana, *De Iconografie van Philips De Schone*, Brussel 1959.

Oost 1997

T. Oost, 'Het kleurrijk product van een wereldhaven. Antwerpse majolica uit de 16de en 17de eeuw', *Vlaanderen* 46 (1997), pp. 166-173.

Oosterwijk 2007

S. Oosterwijk, 'Swaddled or shrouded? The interpretation of 'Chrysom' effigies on late medieval tomb monuments', in: K.M. Rudy en B. Baert, *Veiling, and Dressing. Textiles and their metaphors in the late Middle Ages*, Turnhout 2007.

Pächt 2010

O. Pächt, M. Rosenauer (red.) *Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weyden to Gerard David* (1997'), Londen 2010.

Panofsky 1971

E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its origins and character* (1953'), New York 1971.

Panofsky 2012

E. Panofsky, 'On the problem of describing and interpreting works of the visual Arts' (1931'), *Critical Inquiry* 38 (2012) 3, pp. 467-482.

Paravicini 1991

W. Paravicini, 'The court of the dukes of Burgundy. A model for Europe?', in: R.G. Asch en A.M. Birke, *Princes, patronage, and the nobility. The court at the beginning of the modern age, c. 1450-1650*, Oxford 1991, pp. 69-102.

Pastoureau 2003

M. Pastoureau, *The Devil's Cloth. A History of Stripes*, New York 2003.

Peeters 1985

C.J.A.C. Peeters, *De Sint Janskathedraal te 's-Hertogenbosch*, Den Haag-Zeist 1985.

Pérez de Tudela 2014

A. Pérez de Tudela, 'Acceptance of Bosch's works by courtiers during the reign of Philips II. New examples', in: Timmermans 2014, pp. 190-205.

Périer-D'leteren en Mohrmann

C. Périer-D'leteren en I. Mohrmann, *Le retable de la passion de l'église Sainte-Marie de Güstrow. Étude historique et technologique*, Brussel 2014.

Philippot 1994

P. Philippot, *La peinture dans les anciens Pays-Bas. XVe-XVIe siècles*, Parijs 1994.

Pilz 1952

K. Pilz, *Nürnberg und die Niederlande. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 43, pp. 1-153.

Pinchart 1860-1863

A.J. Pinchart, *Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits, publiés et annotés*, I en III, Gent 1860.

Piponnier en Mane 1997

F. Piponnier en P. Mane, *Dress in the middle ages*, New Haven/Londen 1997.

Piquard 1947-1948

M. Piquard, 'Le Cardinal de Granvelle, les artistes et les écrivains d'après les documents de Besançon', *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, I (1947-1948), pp. 133-47.

Pirenne 1967

L. Pirenne, 's-Hertogenbosch ten tijde van Jheronimus Bosch. Het leef- en werkmilieu van Jeroen Bosch', in: Steppe et al. 1967, pp. 42-47.

Pokorny 2010

E. Pokorny, 'Hieronymus Bosch und das Paradies der Wollust', *Frühneuzeit-Info* 21 (2010) 1-2, pp. 22-34.

Polleross 1988

F.B. Polleross, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein hofischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jh.*, Worms 1988.

Ponz 1788

A. Ponz, *Viage de España*, Madrid 1788.

Prims 1940

F. Prims, *Geschiedenis van Antwerpen. Sedert de stichting der stad tot onze tyden*, VII, boek III, Antwerpen 1940.

Redondo 1976

A. Redondo, *Antonio de Guevara (1480? - 1545) et l'Espagne de son temps*, Genève 1976.

Renson 2001

M. Renson, 'Genealogical information concerning the Bronchorst-Boschuysen triptych', in: Koldewij, Vermet en Van Kooij 2001, pp. 93-95.

Renson 2003

M. Renson, 'Les Guevara, une famille espagnole qui a le gout des arts au service de la couronne d'Espagne, de Philippe le Beau à Philippe II', *Revue des archéologues, historiens d'art et musicologues de l'UCL* (2003) 1, pp. 63-66.

Reuterwärd 1970

P. Reuterwärd, *Hieronymus Bosch*, Stockholm 1970.

Reuterwärd 1982

P. Reuterwärd, 'A new clue to Bosch's Garden of Delights', *The Art Bulletin* 64 (1982) 4, pp. 636-638.

Reynebeau 1999

L. Reynebeau, 'Een hofordonnantie en een état van Johanna van Castilië, 1500-1501', *Bulletin de la Commission royale d'histoire* 165 (1999) 3-4, pp. 243-270.

Ridderbos 2005

B. Ridderbos, 'Objects and Questions', in: B. Ridderbos, A. van Buren en H. van Veen (red.), *Early Netherlandish paintings. Rediscovery, reception and research*, Amsterdam 2005.

Roersch 1933

A. Roersch, *L'Humanisme belge à l'époque de la Renaissance. Etudes et portraits*, II, Leuven 1933, pp. 33-54.

Roest Van Limburg 1908

Th.M. Roest van Limburg, *Een Spaansche Gravin van Nassau. Mencia de Mendoza, Markiezin van Zenete, Gravin van Nassau (1508-1554)*, Leiden 1908.

Rooch 1988

A. Rooch, *Stifterbilder in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Essen 1988.

Rossi Manaresi en Tucci 1992

R. Rossi Manaresi en A. Tucci, 'La tecnica di esecuzione dei dipinti 'Veneziani' di Bosch e le successive ridipinture', in: C. Virdis Limentani (red.), *Le Delizie dell' Inferno dipinti di Jheronimus Bosch e altri fiamminghi restaurati*, Venetië 1992, pp. 183-186.

Rothstein 2005

B.L. Rothstein, *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*, Cambridge 2005.

Rublack 2010

U. Rublack, *Dressing Up. Cultural Identity in Renaissance Europe*, Oxford 2010.

Salazar 1955

A.M. Salazar, 'El Bosco y Ambrosio de Morales', *Archivo Español del Arte* 28 (1955) 110, pp. 117-138.

De Salinas 1522-1539 (Rodríguez Villa 1905)

M. de Salinas, A. Rodríguez Villa (red.), *El emperador Carlos V y su corte según las cartas de Don Martín de Salinas. Embajador del infante Don Fernando (1522-1539)*, Madrid 1905.

Sánchez Cánton 1934

F.J. Sánchez Cánton, 'El primer inventario del Palacio de El Pardo (1564)', *Archivo español de arte y arqueología* 10 (1934), 28.

Sánchez Cánton 1950

F.J. Sánchez Cánton, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid 1950.

Sánchez Cánton 1956-1959

F.J. Sánchez Cánton, *Inventaris reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe, III*, Madrid 1956.

Sander 1993

J. Sander, *Niederländische Gemälde im Städel 1400-1550*, Mainz am Rhein 1993.

Sander 1995

J. Sander, 'Die Entdeckung der Kunst'. *Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt* (tent. cat. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main), Mainz 1995.

Sasse van Ysselt 1911

A.F.O. Sasse van Ysselt, *De voorname huizen en gebouwen van 's-Hertogenbosch II*, 's-Hertogenbosch 1911.

Scheel 2013

J. Scheel, *Das altniederländische Stifterbild. Emotionsstrategien des Sehens und der Selbsterkenntnis*, Berlin 2013.

Van Schijndel 1959

B.W. van Schijndel 1959, 'Oude Brabantse families. Pelgrom van Driel', *De Brabantse leeuw* 8 (1959), pp. 103-192.

Schleif 2005

C. Schleif, 'Men on the Right-Women on the Left. (A)Symmetrical Spaces and Gendered Places', in: V. Chieffo Raguin en S. Stanbury (red.), *Women's Space. Patronage, Place, and Gender in the Medieval Church*, Albany 2005, pp. 207-249.

Schlie 2002

H. Schlie, *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin 2002.

- Schmidt 2006
V.M. Schmidt, 'Diptychs and supplicants. Precedents and contexts of fifteenth-century devotional diptychs', in: Hand en Spronk, New Haven/Londen 2006, pp. 15-31.
- Scholten 2014
L. Scholten, 'Atelier Van Aken; de werkplaats van Jheronimus Bosch?', *Bossche Kringen* 1 (2014) 1, pp. 51-56.
- Schutjes 1873
L.H.C. Schutjes, *Geschiedenis van het bisdom's Hertogenbosch*, IV, St. Michiels-Gestel 1873.
- Schuttelaars 1998
A. Schuttelaars, *Heren van de raad. Bestuurlijke elite van 's-Hertogenbosch in de stedelijke samenleving, 1500-1580*, Nijmegen 1998.
- Seidel 2016
C. Seidel, 'Kopieren nach Bosch. Beobachtungen zur Anbetung der Könige und zum Weltgericht', in: Kemperdick en Dinter 2016, pp. 54-69.
- Serrano Cueto 2005
A. Serrano Cueto, 'Aportación a la biografía de Diego de Guevara. Cuatro epístolas de Ambrosio de Morales, un epigrama de Arias Montano y otros testimonios', *Revista de Estudios Latinos (RELat)* (2005) 5, pp. 257-274.
- De Sigüenza 1605
J. de Sigüenza, *la Historia de la Orden de San Geronimo*, III, Madrid 1605.
- Silva Maroto 2001
P. Silva Maroto, 'Bosch in Spain. On the works recorded in the Royal Inventories', in: Koldeweij, Vermet en Van Kooij 2001, pp. 41-46.
- Silva Maroto 2016
P. Silva Maroto (red.), *Bosch. The 5th Centenary Exhibition* (tent. cat. Museo Nacional del Prado, Madrid), Madrid 2016.
- Silver 2006
L. Silver, *Hieronymus Bosch*, New York/Londen 2006.
- Silver 2016
L. Silver, 'Crimes and punishments in Bosch's hells', in: Silva Maroto 2016, pp. 116-33.
- Slatkes 1975
L.J. Slatkes, 'Hieronymus Bosch and Italy', *The Art Bulletin* 57 (1975) 3, pp. 335-345.
- Speakman Sutch 2015
S. Speakman Sutch, 'Patronage, Foundation History, and Ordinary Believers. The Membership Registry of the Brussels Seven Sorrows Confraternity', in: S. Thelen (red.), *The Seven Sorrows Confraternity of Brussels. Drama, Ceremony, and Art Patronage (16th-17th centuries)*, Turnhout 2015, pp. 9-48.
- Speakman Sutch en Van Bruaene 2010
S. Speakman Sutch en A.-L. Van Bruaene, 'The Seven Sorrows of the Virgin Mary. Devotional Communication and Politics in the Burgundian-Habsburg Low Countries (c. 1490-1520)', *Journal of Ecclesiastical History* 60 (2010), pp. 252-278.
- Steppe et al. 1967
J.K. Steppe, L. Pirenne, P. Gerlach, D. Bax en R. van Schoute, *Jheronimus Bosch. Bijdragen bij gelegenheid van de herdenkingstentoonstelling te 's-Hertogenbosch*, 's-Hertogenbosch 1967.
- Steppe 1967
J.K. Steppe, 'Jheronimus Bosch. Bijdrage tot de historische en ikonografische studie van zijn werk', in: Steppe et al. 1967, pp. 2-14.
- Steppe 1969
J.K. Steppe, 'Mencía de Mendoza et ses relations avec Érasme, Gilles de Busleyden et Jean-Louis Vives', in: J. Coppens, *Scrinium Erasmianum. Mélanges historiques publiés*, Leiden 1969, pp. 449-506.
- Steppe 1982
J.K. Steppe, 'Het overbrengen van het hart van Filips de Schone van Burgos naar de Nederlanden in 1506-1507', 82 *Biekorf* (1982) 3, pp. 209-218.
- Steppe 1985
J.K. Steppe, 'Spaans mecenaat en Vlaamse kunst in de zestiende eeuw Paleis voor Schone Kunsten', in: J.M. Duvosquel, *Luister van Spanje en de Belgische steden 1500 - 1700, I* (tent. cat. Paleis voor Schone Kunsten, Brussel), Brussel 1985, pp. 247-282.
- Sterck 1934
J.F.M. Sterck, *Onder Amsterdamsche Humanisten*, Hilversum 1934.
- Sterk 1980
J. Sterk, *Philips van Bourgondië (1465-1524). Bisschop van Utrecht als protagonist van de Renaissance, zijn leven en maecenaat*, Zutphen 1980.
- Van Straten 1985
R. van Straten, *Inleiding in de iconografie*, Bussum 1985.
- Stroo en Syfer-d'Olné 2001
C. Stroo en P. Syfer-d'Olné, 'Hieronymus Bosch. Crucifixion with a Donor and Saint Peter' en 'Workshop of Hieronymus Bosch. Temptation of Saint Anthony Triptych', in: C. Stroo, P. Syfer-d'Olné A. Dubois, R. Slachmuylders en N. Toussaint, *The Flemish primitives, III, The Hieronymus Bosch, Albrecht Bouts, Gerard David, Colijn de Coter and Goossen van der Weyden groups*, Brussel 2001, pp. 70-83, 84-120 (*Catalogue of early Netherlandish painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium / Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Brussel*, vol III).
- Swarzenski 1955
H. Swarzenski, 'An Unknown Bosch', *Bulletin of the Museum of Fine Arts* 53 (1955) 291, pp. 2-10.
- Swillens 1948
P. Swillens, 'De Utrechtsche beeldhouwer Adriaen van Wesel, ± 1420 - (na 1489)', *Oud Holland* 63 (1948), pp. 149-164.
- Technical Studies 2016
Zie Hoogstede et al. 2016.
- Van Thiel 1976
P. van Thiel, *All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A Completely Illustrated Catalogue*, Amsterdam/Maarssen 1976.
- Thomas en Stols 1995
W. Thomas en E. Stols, 'Vlaanderen en Castilië. Twee eeuwen gekruiste levenswegen', in: J. Martín González 1995, pp. 1-23.
- Timmermans 2010
J. Timmermans (red.), *Jheronimus Bosch. His Source. Proceedings 2nd International Jheronimus Bosch Conference, 22-25 mei 2007, 's-Hertogenbosch* 2010.
- Timmermans 2014
J. Timmermans (red.), *Jheronimus Bosch. His Patrons and his public. Proceedings 3rd International Jheronimus Bosch Conference, 16-18 September 2012, 's-Hertogenbosch* 2014.

- Tollebeek 1991
J. Tollebeek, 'De Erfenis Van Ranke', in: H. Beliën en G.J. van Setten, *Geschiedschrijving van de twintigste eeuw. Discussie zonder end*, Amsterdam 1991, pp. 9-54.
- De Tolnay 1937
C. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Basel 1937.
- De Tolnay 1965
C. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Wiesbaden 1965.
- Trnek 2014
R. Trnek, 'Patron lost. First insights into the underdrawing of the Last Judgement Triptych by Jheronimus Bosch in Vienna', in: Timmermans 2014, pp. 264-279.
- Troost en Woltjer 1972
W. Troost en J.J. Woltjer, 'Brielle in hervormingstijd', *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap* 87 (1972), pp. 307-353.
- Unverfehrt 1980
G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin 1980.
- Van den Branden 1884
F.J. van den Branden, 'Verzamelingen van schilderijen te Antwerpen', *Antwerpsch Archievenblad*, 21, 1884, pp. 294-472.
- Vandenbroeck 1987
P. Vandenbroeck, *Jheronimus Bosch. Tussen volksleven en stadscultuur*, Berchem 1987.
- Vandenbroeck 1985
P. Vandenbroeck, *Catalogus schilderijen 14e en 15e eeuw*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1985.
- Vandenbroeck 1990
P. Vandenbroeck, 'Jheronimus Bosch' zogenaamde "Tuin der Lusten" - II - "De Graal of Het Valse Liefdesparadijs"', *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1990), pp. 9-192.
- Vandenbroeck 2001
P. Vandenbroeck, 'Jheronimus Bosch. De wijsheid van het raadsel', in: Koldeweij, Vandenbroeck en Vermet 2001, pp. 100-193.
- Vandenbroeck 2001
P. Vandenbroeck, 'The Spanish inventarios reales and Hieronymus Bosch', en 'High stakes in Brussels, 1567. The Garden of Delights as the crux of the conflict between William the Silent and the Duke of Alba', in: Koldeweij, Vermet en Van Kooij 2001, pp. 49-63 en 87-90.
- Vandenbroeck 2002
P. Vandenbroeck, *Jheronimus Bosch. De verlossing van de wereld*, Gent/Amsterdam 2002.
- Vandenbroeck 2011
P. Vandenbroeck, 'Disparates cargados de sentido. Cultura popular, ideología burguesa y recuperación nobiliaria a propósito de una serie de tapices bruseleses según modelo del Bosco', in: F. Checa Cremades en B. García García (red.), *Los Triunfos de aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid 2011, pp. 151-223.
- Vandenbroeck 2016
P. Vandenbroeck, 'The Axiology and Ideology of Jheronimus Bosch', in: Silva Maroto 2016, pp. 91-114.
- Vandenbroeck en Zalama 2006
P. Vandenbroeck en M.Á. Zalama (red.), *Filips de Schone. De schoonheid en de waanzin*, Brugge 2006.
- Van der Stighelen 2008
K. Van der Stighelen, *Hoofd en bijzaak. Portretkunst in Vlaanderen van 1420 tot nu*, Leuven/Zwolle 2008.
- Van Heesch 2018
D. van Heesch, 'Kunst, kennis en representatie. De hertogelijke residenties van Karel van Croÿ', in: M. Derez, S. Vanhauwaert en A. Verbrugge, *Arenberg. Portret van een familie, verhaal van een verzameling*, Turnhout 2018, pp. 192-199.
- Van Heesch 2019
D. van Heesch, 'Paulus de Kempenaer and the political exploitation of Hieronymus Bosch in the Dutch Revolt', *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 41 (2019) 1-2, pp. 5-38.
- Van Heesch 2019
D. van Heesch, *Reimagining Hieronymus Bosch. Receptions of a Pictorial Mode in the Habsburg World (1516-1675)*, ongepubliceerde dissertatie KU Leuven 2019.
- Van Heesch, Janssen en Van der Stock 2018
D. van Heesch, R. Janssen en J. Van der Stock (red.), *Netherlandish art and luxury goods in renaissance Spain*, Turnhout 2018.
- Van Roosbroeck 1968
R. van Roosbroeck, *Emigranten. Nederlandse vluchtelingen in Duitsland (1550-1600)*, Leuven 1968.
- Van Schoute en De Patoul 1994
R. Van Schoute en B. de Patoul, *De Vlaamse primitieven*, Leuven 1994.
- Van Schoute en Verboomen 2003
R. Van Schoute en M. Verboomen, *Jérôme Bosch*, Doornik 2003.
- Van Schoute, Verougstraete en Garrido 2001
R. Van Schoute, H. Verougstraete en C. Garrido, 'Bosch and his sphere', in: Koldeweij, Vermet en Kooij, pp. 103-119.
- Van Schoute, Verougstraete en Garrido 2003
R. Van Schoute, H. Verougstraete en C. Garrido, 'Couronnement d'épines d'après Jerome Bosch. Escorial-Valencia-Madrid (Lazaro Galdiano)', in: Verougstraete en Van Schoute 2003, pp. 45-57.
- Vázquez Dueñas 2005
E. Vázquez Dueñas, 'El testamento de Felipe de Guevara', *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 45 (2005), pp. 469-486.
- Vázquez Dueñas 2008
E. Vázquez Dueñas, 'Felipe de Guevara- Algunas aportaciones biográficas', *Anales de historia del arte* (2008) 18, pp. 95-110.
- Vázquez Dueñas 2010
E. Vázquez Dueñas, 'Entre la política en el arte. Los embajadores de Felipe el Hermoso', In M.A. Zalama (red.), *Juana I en Tordesillas. Su mundo, su entorno*, Valladolid 2010, pp. 373-382.
- Vázquez Dueñas 2016
E. Vázquez Dueñas, *Felipe de Guevara. Comentario de la pintura y pintores antiguos*, Madrid 2016.

- Vázquez Dueñas 2019
E. Vázquez Dueñas, 'El testamento de Diego de Guevara (c. 1450-1520)', *BSAA Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (2019) 84, pp. 9-29.
- Van der Velden 2006
H. van der Velden, 'Diptych altarpieces and the principle of dextrality', in: *Hand en Spronk*, New Haven/Londen 2006, pp. 125-155.
- Vermet 2005
B. Vermet, 'Engelbrecht of Hendrik', <https://www.geschiedenis.nl/nieuws/artikel/152/engelbrecht-of-hendrik>, 1 januari 2005.
- Vermet 2010
B. Vermet, 'Baldass was right. The chronology of the paintings of Jheronimus Bosch', in: Timmermans 2010, pp. 296-319.
- Vermeylen 2001
F. Vermeylen, 'The commercialization of art. Painting and Sculpture in Sixteenth-Century Antwerp', in: M. Ainsworth (red.), *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies*, New York 2001, pp. 46-61.
- Verougstraete/ Van Schoute 2003
H. Verougstraete en R. Van Schoute (red.), *Jerome Bosch et son entourage et autres études*, Leuven 2003.
- Verschelde1863
K. Verschelde, *De Kathedrale van S. Salvator te Brugge. Geschiedkundige Beschrijving*, Brugge 1863.
- Vink 2001
E. Vink, *Jeroen Bosch in Den Bosch. De schilder tegen de achtergrond van zijn stad*, Nijmegen 2001.
- Vives 1524 (Fantazzi 2000)
J.L. Vives, C. Fantazzi (red.), *The education of a christian woman. A sixteenth-century manual* (1524), Chicago/Londen 2000.
- Vosters 1961
S.A. Vosters, 'De geestelijke achtergronden van Mencía de Mendoza, vrouwe van Breda', *Jaarboek De Oranjeboom* 14 (1961), pp. 57-103.
- Vosters 1964
S.A. Vosters, 'Juan Luis Vives en de Nederlanden', *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse taal- en letterkunde (nieuwe reeks)*, (1964) 1-4, pp. 65-187.
- Vosters 1987
S.A. Vosters, *Mencía de Mendoza. Vrouwe van Breda en onderkoningin van Valencia*, Delft 1987.
- Vosters 1993
S.A. Vosters, 'De bibliotheek van Engelbrecht II van Nassau', *Jaarboek De Oranjeboom* 46 (1993) 3, pp. 25-63.
- De Vrij 2012
M.R. de Vrij, *Jheronimus Bosch. An exercise in common sense*, Hilversum 2012.
- Van Wamel 2015
M.G. van Wamel, 'De functie van het portret', in: Borchert en Jonckheere 2015, pp. 59-69.
- Van Wamel 2014
M.G. van Wamel, 'Aficionados y compradores'. The sixteenth-century Spanish collectors of paintings by Jheronimus Bosch in the Netherlands', in: Timmermans 2014, pp. 320-332.
- Van Wamel 2019
M.G. van Wamel, 'Calvarie met Schenker door Jheronimus Bosch', in: M. Ilsink, D. de Klerck en A. Willemsen (red.), *Het einde van de Middeleeuwen. Vijftig kunstwerken uit de tijd van Bosch en Erasmus*, Nijmegen 2019, pp. 280-285.
- Van Wamel 2020
M.G. van Wamel, 'Not Felipe de Guevara, but Wilhelm von Roggendorf : a portrait of a knight attributed to Jan Cornelisz Vermeyen', *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 42 (2020), 1-2, pp. 37-44.
- Warnke 1996
M. Warnke, *Hofkünstler, Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Keulen 1996.
- Watteeuw 2015
B. Watteeuw, 'Grootere ongeregelde heit ende overdaet van cleederen'. Iets over portretten en weeldewetten in de zestiende eeuw', in: Borchert en Jonckheere 2015, pp. 49-57.
- Wattel 2001
A. Wattel, 'Stichtersportretten bij Jheronimus Bosch', *Desipientia* 8 (2001) 2, pp. 10-17.
- West 2004
S. West, *Portraiture*, Oxford 2004.
- Westfeling 1982
U. Westfeling, *Die Messe Gregors des Grossen. Vision, Kunst, Realität* (tent. cat. Schnütgen-Museum, Keulen), Keulen 1982.
- Van Wezel 1999
G.W.C. van Wezel, *Het paleis van Hendrik III, graaf van Nassau te Breda*, Zwolle/Zeist 1999.
- Van Wezel 2003
G.W.C. van Wezel, *De Onze-Lieve-Vrouwekerk en de grafkapel voor Oranje-Nassau te Breda*, Zeist/Zwolle 2003.
- Wirth 2000
J. Wirth, *Hieronymus Bosch. Der Garten der Lüste. Das Paradies als Utopie*, Frankfurt am Main 2000.
- Wolfthal 1989
D. Wolfthal, 'The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530', Cambridge 1989.
- Wollheim 1970
R. Wollheim, 'Sociological Explanation of the Arts. Some distinctions', in: M.C. Albrecht, J.H. Barnett en M. Griff, *The sociology of art and literature. A reader*, Londen 1970, pp. 574-658.
- Woodall 1997
J. Woodall, *Portraiture. Facing the subject*, Manchester 1997.
- Woodall 2007
J. Woodall, *J. Anthonis Mor. Art and Authority*, Zwolle 2007.
- Van Wurzbach 1906-1911
A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon*, Wenen 1906-1911.

Yarza Luaces 2006

J. Yarza Luaces, 'Adoración de los Magos', Museo del Prado', in: *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Barcelona 2006, pp. 359-374.

Zalama Rodríguez 2008

M. A. Zalama Rodríguez, 'La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica', *BSAA arte Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 74 (2008), pp. 45-66.

Zanetti 1733

A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, Venetië 1733.

Zanetti il Giovane 1771

A.M. Zanetti il Giovane, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venetië 1771.

Zijlstra-Zweens 1988

H.M. Zijlstra-Zweens, *Of his array telle I no lenger tale. Aspects of costume, arms and armour in Western Europe, 1200-1400*, Amsterdam 1988.

Zitzlsperger 2008

P. Zitzlsperger, *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlijn 2008.

Zurita 1610

J. Zurita, *Los cinco libros postreros de la historia del Rey Don Hernando el Catholico. De las empresas y ligas de Italia*, Zaragoza 1610.

Van Zuylen 1863

R.A. van Zuylen, *Inventaris der archieven van de stad 's-Hertogenbosch*, 's-Hertogenbosch 1863.

Bijlage 1. Overzicht genoemde werken van Jheronimus Bosch

305

Dit overzicht volgt de indeling van het Bosch Research and Conservation Project (Catalogue Raisonné en Technical Studies).

A. Schilderijen van Jheronimus Bosch

1. *Heilige Hiëronymus in gebed*, ca. 1485–1495, olieverf op eiken paneel, 80 x 60,7 cm, Gent: Museum voor Schone Kunsten, inv. nr. 1908–h.
2. *Heremietentriptiek*, ca. 1495–1505, olieverf op eiken paneel, linkerluik 85,4 x 29,2 cm, middenpaneel 85,7 x 60 cm, rechterluik 85,7 x 28,9 cm. Gesigneerd middenpaneel, rechtsonder: *Jheronimüs bosch*. Venetië: Gallerie dell'Accademia.
3. *Verzoeking van de heilige Antonius* (fragment), ca. 1500–1510, olieverf op eiken paneel, 38,6 x 25,1 cm, Kansas City, Missouri: The Nelson-Atkins Museum of Art, William Rockhill Nelson Trust, inv. nr. 35–22.
4. *Verzoeking van de heilige Antonius*, ca. 1500–1510, olieverf op eiken paneel, linkerluik 144,8 x 66,5 cm, middenpaneel 145,1 x 132,8 cm, rechterluik 144,8 x 66,7 cm. Gesigneerd middenpaneel, rechtsonder: *Jheronimus bosch*. Lissabon: Museu Nacional de Arte Antiga, inv. nr. 1498.
5. *Johannes de Doper*, 1490–1495, olieverf op eiken paneel, 48,5 x 40,5 cm, Madrid: Museo Fundación Lázaro Galdiano, inv. nr. 8155.
6. *Johannes op Patmos / Passietaferelen*, 1490–1495, olieverf op eiken paneel, 63 x 43,2 cm. Gesigneerd rechtsonder: *Jheronimus bosch*. Berlijn: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. nr. GG 1647A.
7. *Heilige Christoffel*, ca. 1490–1500, olieverf op eiken paneel, 113,7 x 71,6 cm. Gesigneerd linksonder: *Jheronimus bosch*. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nr. st. 26.
8. *Sint-Wilgefortistriptiek*, ca. 1495–1505, olieverf op eiken paneel, linkerluik 105,2 x 27,5 cm; middenpaneel 105,2 x 62,7 cm; rechterluik 104,7 x 27,9 cm. Gesigneerd middenpaneel, linksonder: *Jheronimus bosch*. Venetië: Gallerie dell'Accademia.
9. *Aanbidding door de koningen*, ca. 1491–1498, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 138 x 72 cm, luiken (elk) 138 x 33 cm. Gesigneerd linksonder: *Jheronimus bosch*. Madrid: Museo Nacional del Prado, inv. nr. P02048.
10. *Aanbidding door de koningen*, ca. 1470–1480, olieverf op eiken paneel, 71,1 x 56,5 cm, New York: Metropolitan Museum of Art, John Steward Kennedy Fund, 1913, inv. nr. 13.26.
11. *Ecce Homo*, ca. 1475–1485, olieverf op eiken paneel, 71,4 x 61,0 cm. Opschrift linksboven: *ecce homo*, midden: *Crucifige eu[m]*, linksonder: *Salva nos Xp[ist]e r[e]de[m]ptor*. Frankfurt am Main: Städel Museum, Eigentum des Städtischen Museums-Vereins e.V., inv. nr. 1577.
12. *Kruisdraging van Christus / Christuskind*, ca. 1490–1510, olieverf op eiken paneel, 59,7 x 32,0 cm, Wenen: Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. nr. GG 6429.
13. *Kruisdraging*, 1495–1505, olieverf op eiken paneel, 150 x 94 cm, San Lorenzo de El Escorial: Monasterio de San Lorenzo de El Escorial/Patrimonio Nacional, inv. nr. 10014739.
14. *Doornenkroning van Christus*, ca. 1490–1500, olieverf op eiken paneel, 73,8 x 59 cm, Londen: National Gallery, inv. nr. NG4744.
15. *Calvarie met schenker*, ca. 1490–1500, olieverf op eiken paneel, 74,4 x 61 cm, Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. nr. 6639.

16. *Laatste Oordeel*, ca. 1495-1505, olieverf op eiken paneel, linkerluik 99,5 x 28,8 cm, middenpaneel 99,2 x 60,5 cm, rechterluik 99,5 x 28,6 cm. Gesigneerd middenpaneel, rechtsonder: *Jheronimus bosch*. Brugge: Groeningemuseum, inv. nr. 0000GRO.0208.I.

17. *Laatste Oordeel*, ca. 1500-1505, olieverf op eiken paneel, linkerluik 163 x 60 cm, middenpaneel 163 x 127 cm, rechterluik 163 x 60 cm, Wenen: Akademie der bildenden Künste, Gemäldegalerie, inv. nr. GG 579-GG 581.

18. *Visioenen van het hiernamaals*, 1505-1515, olieverf op eiken paneel, De weg naar de hemel: *Het aards paradijs*, 88,5 x 39,8 cm / *De tenhemelopneming van de gelukzaligen*, 88,8 x 39,9 cm / De weg naar de hel: *De val van de verdoemden*, 88,8 x 39,6 / *De rivier naar de hel*, 88,8 x 39,6 cm, Venetië: Museo di Palazzo Grimani, inv. nr. 184.

19. *Landlopertriptiek*, ca. 1500-1510: *Landloper*, 71,3 x 70,7 cm, olieverf op eiken paneel, Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nr. 1079 / *het Narrenschip*, olieverf op eiken paneel, 58,1 x 32,8 cm, Parijs: Musée du Louvre, Département des Peintures, inv.nr. rf 2218 / *Gulzigheid en lust* (fragment van het *Narrenschip*), olieverf op eiken paneel, 34,9 x 30,6 cm, New Haven: Yale University Art Gallery, Gift of Hannah D. and Louis M. Rabinowitz, inv. nr. 1959.15.22 / *De Dood en de vrek*, olieverf op eiken paneel, 94,3 x 32,4 cm, Washington: National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. nr. 1952.5.33.

20. *Hooiwagen*, 1510-1516, olieverf op eiken paneel, linkerluik 136,1 x 47,7 cm, middenpaneel 133 x 100 cm, rechterluik 136,1 x 47,6 cm. Gesigneerd middenpaneel, rechtsonder: *Jheronimus bosch*. Madrid: Museo Nacional del Prado, inv. nr. P2052.

21. *Tuin der Lusten*, ca. 1495-1505, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 190 x 175 cm, luiken 187,5 x 76,5 cm. Bovenaan op de buitenzijde van de luiken: (links) *Ipsa dixit et facta sunt*; (rechts) *Ipsa mandavit et creata sunt*. Madrid: Museo Nacional del Prado, inv. nr. P2823 (bruikleen van het Patrimonio Nacional).

Tekeningen van Jheronimus van Bosch

22. *Modelblad met 'Heksen'*, pen en bruine inkt over zwart krijt op papier, 204 x 204 mm, Parijs: Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. nr. 19721.

23. *Het veld heeft ogen en het bos heeft oren* / *Studie van een bedelaar en atelierschetsen*, pen, bruine inkt en zwart krijt op papier, 205 x 103/127 mm, Berlijn: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. nr. KdZ 549.

24. *Helleschip*, pen en grijsbruine inkt op papier, 175 x 154 mm, Wenen: Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, inv. nr. GG 2554.

B. Schilderijen van Jheronimus Bosch en werkplaats

1. Werkplaats Jheronimus Bosch, middenpaneel: *Ecce Homo*, ca. 1496-1500, olieverf op eiken paneel, 73 x 57,2 cm, linkerluik: *Peter van Os met Petrus* (binnenzijde, ca. 1500), *Franco van Langel en zijn zonen met Johannes de Evangelist* (buitenzijde ca. 1503), olieverf op eiken paneel, 79,4 x 35,9 cm., rechterluik: *Heilwich van der Rullen en haar dochters met Maria Magdalena* (buitenzijde, ca. 1503), *Henrixcken van Langel en haar kind met Sint Catharina* (binnenzijde, ca. 1500), olieverf op eiken paneel, 79,7 x 36,8 cm, predella: *Instrumenten van de Passie van Christus*, ca. 1500, olieverf op eiken paneel, 15,6 x 68,2 cm, Boston: Museum of Fine Arts, William K. Richardson Fund, William Francis Warden Fund, Juliana Cheney Edwards Collection, inv. nrs. 56.172 (middenpaneel), 56.171.1a-b (linkerluik), 56.171.2a-b (rechterluik), 53.2027 (predella).

2. Werkplaats Jheronimus Bosch, *Jobtriptiek*, ca. 1510-1520, olieverf op eiken paneel, linkerluik 98,1 x 30,5 cm, middenpaneel 98,3 x 72,1 cm, rechterluik 97,8 x 30,2 cm, Brugge: Groeningemuseum inv. nr. 0.209 (langdurig bruikleen Sint-Jacob-de-Meerderekerk te Hoeke, Damme).

- Amsterdam, Amsterdam Museum, 31
- Amsterdam, Museum Ons' Lieve Heer Op Solder, 33
- Amsterdam, Rijksmuseum, 9, 15, 16, 26, 76b
- Antwerpen, FelixArchief, 67b
- Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen - Hugo Maertens, 74
- Beaune, Musée de l'Hôtel-Dieu - Hospices de Beaune, 61
- Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie - Jörg P. Anders, 23
- Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie - Christoph Schmidt, 68, 69, 71
- Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin - Web Gallery of Art - www.wga.hu, 77
- Bosch Research and Conservation Project, Rik Klein Gotink, 1-7, 13, 20, 21, 25, 29, 30, 32, 37, 39, 40, 43, 48, 49, 50, 51, 53-58, 60, 63-65, 71, 78, 86
- Brugge, Musea Brugge - www.artflanders.be - Hugo Maertens, 22, 42, 81
- Brussel, KIK-IRPA- Luc Elias, 24
- Brussel: Koninklijke Musea voor SchoneKunsten van Belgie, 77b
- Cleveland, www.clevelandart.org/art, 41
- Cranach Digital Archive - Gunnar Heydenreich, 44
- Dresden, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) - www.digital.slub-dresden.de, 28
- Genève, www.dejonckheere-gallery.com, 54, 62, 63, 65
- Great Bookham, Surrey, Polesden Lacey - National Trust Images, 47
- Haarlem, Frans Halsmuseum, 34
- Keulen, Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud -
- Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_d030514, 52
- Londen, British Library - <http://www.bl.uk/manuscripts>, 46
- Londen, Christie's, 76c
- Londen, The National Gallery, 83
- Moskou, The Pushkin State Museum of Fine Arts, 36
- Nancy, Musée Lorrain - Art Grafique et Patrimoine, 38
- New York, Metropolitan Museum of Art - www.metmuseum.org/art, 35, 39
- New York, The Cloisters, 27
- Onbekende locatie, afbeelding in: Koldeweij, Vandenbroeck en Vermet, Rotterdam 2001, p. 158, afb. 36), 72
- Opočno, National Heritage Institute - www.npu.cz, 76
- Parijs, Bibliothèque nationale de France - gallica.bnf.fr, 45, 80
- Parijs, Bibliothèque de l'Arsenal (afbeelding in Van Buren en Wieck, New York-Londen 2011, p. 236-237), 82
- Parijs, RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) - Thierry Le Mage, 75
- Particuliere verzameling - Jos Koldeweij, Marieke van Wamel, 12, 14
- Philadelphia, Museum of Art - www.philamuseum.org/collections, 73
- Uden, Museum Krona, 8
- Uppsala, www.uppsalaauktion.se/en/auctions, 87
- Utrecht, Museum Catharijneconvent- Ruben de Heer, 10, 17
- Valencia, Museo Nacional de Cerámica - Jaime Coll Conesa, 60b
- Venetië, Soprintendenza Venezia, 30
- Washington, National Gallery of Art - images.nga.gov, 85
- Wenen, www.dorotheum.com, 19
- Wenen, Akademie der bildenden Künste (afbeelding in: Koreny, Turnhout 2012, p. 138, afb. 131), 79

Register van Persoonsnamen

309

A

Aelst (I), Pieter Coecke van 89, 92
Aken, Anthonius (Thonis) Johannesz. van 157
Aken, Anthonius Goeswinusz. van 160
Aken, Goeswinus (Goessen) Anthoniusz. van 158, 159, 160, 172
Aken, Goeswinus (Goessen) Johannesz. van 68, 160
Albrecht van Oostenrijk, aartshertog 205
Alfonso XII van Castilië 251
Alfonso XIII van Spanje 228
Altdorfer, Albrecht 91
Amsterdam, Alardus van 244
Aragona, Luigi d' 187
Arnolfini, Giovanni di Nicolao 217, 232, 237, 248, 271

B

Backers de Oudere, Johan de 90
Baden, Cimbarga van 189, 190, 191, 194, 196, 208
Barbari, Jacopo de' 141, 238, 256
Beatis, Antonio de 187, 188, 195, 196, 207
Beham, Sebald 45, 91
Beltran, Juan 231
Bening, Simon 193, 194, 207, 240, 244, 273
Benson, Ambrosius 37, 44, 93
Berruguete, Pedro 92
Berthoz, Charles de 205, 206
Berthoz, Hippolyte de 171, 182, 183, 187, 197, 199, 200, 201, 204, 205, 206, 209, 218, 219, 269, 272, 279, 287
Beys, Lodewijk 179
Boechem, Melis (Amelius) van 158
Boge-Vezelaer, Margareta 133, 136, 137, 144
Bombergen, Antoni van 139
Bomberghen, Daniel van 93

Borcht (I), Pieter van der 89
Borman (III), Jan 173
Borman (III), Jan (atelier van) 173
Borremans, Jan 232
Boschini, Marco 76, 92, 173
Boshuysen, Wendelmoed van 242, 243
Bossche, Aert van den (ook Arnoul de Panhedel) 87, 93, 161, 172, 199, 208
Boudewijn van Bourgondië 184, 260, 265
Bouts, Albrecht 71, 91
Bouts, Dirk 142, 199, 208, 252
Bronckhorst-Batenburg, Andries van 240, 242, 243, 244
Bronckhorst-Van Boshuysen, familie van 96, 109, 133, 160, 183, 242, 287
Bronckhorst-Batenburg, Wilhelmina van 192, 242
Bruegel (I), Pieter 9, 265
Burch, Joos van der 42, 44, 81, 93
Burch, Simon van der 42
Busleyden, Frans van 174, 178, 182, 184, 214, 219, 271, 273
Busleyden, Gillis van 182, 214, 217, 218, 219, 230, 239, 240, 248, 273, 279
Busleyden, Hiëronymus van 174, 182, 273

C

Campin, Robert 22, 43, 44
Carondelet, Jan 207
Casembroot, Jan van 96, 141, 144, 242, 243, 248
Castro, Luis de 246
Catalina van Castilië 260, 261, 263
Catharina van Aragon 212, 244, 260
Catharine van Oostenrijk 244, 245
Châlon, Claudia de 188, 192
Châlon, René de 188, 192, 207, 241, 242, 258
Cleve, Joos van (atelier van) 136, 141, 144

Coecke van Aelst, Pieter (atelier) 89, 92
Col, Pieter (of Pierre) 188, 207
Coolen, Engelke 38, 44, 93, 150, 154
Cornelis Massijs 265
Coustens, Pieter 255
Coxcie, Michiel 238
Cranach de Oudere, Lucas 75, 91, 101, 141, 193, 204, 209
Cristóbal, Juan 265
Croÿ, familie Van 144, 179, 184, 224, 232, 240, 251, 256, 258, 259, 263, 272, 287
Croÿ, Filips II van 258, 264
Croÿ, Filips III van 259
Croÿ, Karel III van 256, 258, 259
Croÿ, Willem II van (heer van Chièvres) 179, 180, 191, 192, 215, 251, 256, 258, 259
Curtius, Quintus 92
Cuveliers, Susanna Stevensd. 140

D

David van Bourgondië 253
David, Gerard 43, 44, 64, 90, 93, 100, 141, 203, 208
David, Gerard (navolger) 93
Della Faille, familie 50, 89
Despuig y Dameto, Antonio (graaf van Montenegro) 165, 173
Dietring, Joan 165
Dijck, Anthonia van den 138, 140
Does, familie Van der 134, 144
Driel, familie Van 135, 138, 278, 285
Driel, Christina van 134, 135, 136
Driel, Jacob van 135, 138
Dufay, Petrus 164, 165
Duhomeel, Alart 172, 230, 234
Duivenvoorde, Gijsbrecht van 120, 142
Dürer, Albrecht 193, 196, 207, 208

E

Egmont, Frederik van (heer van IJsselstein) 192
 Egmont, Lamoraal van 242
 Eleonora van Oostenrijk 212, 216, 237
 Elsner, Jakob 141
 Engebrechtsz, Cornelis 60, 134, 144
 Enrique IV van Castilië 251
 Enríquez de Cárdenas y Portugal, Mariana (hertogin van Arco) 254
 Erasmus, Desiderius 233, 239, 240, 244, 245, 253
 Esmez o Lastre, Francisca 212, 216, 220
 Esquivel, Pedro de 221
 Eyck, Hubert van 43, 207
 Eyck, Jan van 43, 207

F

Ferdinand I, Heilig Rooms keizer 178, 180, 216
 Fernández de Velasco, Iñigo 213
 Fernando de Aragon (hertog van Calabria) 239
 Fernando II van Aragon 141, 178, 179, 180, 184, 213, 214, 215, 219, 231, 232, 251, 260, 261, 264, 265
 Fernando van Portugal 244
 Fétis, Édouard 68
 Filibert II van Savoye 238
 Filips de Goede, hertog van Bourgondië 127, 178, 212, 253, 260
 Filips de Schone, hertog van Bourgondië 60, 135, 152, 171, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 187, 190, 191, 192, 196, 197, 198, 199, 200, 204, 205, 206, 208, 209, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 231, 238, 251, 252, 253, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 269, 273
 Filips II van Spanje 96, 153, 167, 180, 189, 208, 211, 220, 221, 223, 224, 228, 229, 234, 248, 254, 258, 259, 261
 Filips IV van Spanje 230
 Filips V van Spanje 254
 Filips van Bourgondië-Blatôn 178, 179, 184, 191, 192, 193, 194, 214, 219, 223, 224, 238, 247, 251, 253, 255, 256, 260, 261, 263, 265, 271, 272, 273, 287

Filips van Kleef 207

François I van Frankrijk 180, 191, 230
 Friedrich III van Saksen, keurvorst 193, 204
 Frisa, Pedro de (Peter de Vries?) 262, 265

G

Galindo, Beatriz, *la Latina* 220
 Gielis, Jan 239
 Glymes-Bergen, Jan III van 184
 Goes, Hugo van der 193, 199, 208, 209
 Góis, Catharina de 246
 Góis, Damião de 14, 183, 205, 222, 237, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 272, 273
 Gómez de Castro, Álar 221, 224
 Gomez de Fuensalida, Gutierre 231, 260
 González de Puebla, Rodrigo (ook Gondesalvi of Gonzalvo de la Puebla) 265
 Gossaert, Jan 163, 193, 194, 203, 207, 209, 238, 253, 256, 263
 Goyartss, Henrixken 120
 Gramme, Agneese de 83, 88, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 120
 Greve, Martinus de 161
 Grimani, familie 92, 165
 Grimani, Domenico 76, 89, 93, 165, 272
 Grimani, Marino 165
 Grudius, Nicolaus 219
 Guevara, Beltran de 212, 231
 Guevara, Diego de 136, 144, 178, 179, 180, 181, 192, 193, 206, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 224, 225, 229, 230, 231, 231, 232, 233, 237, 239, 240, 242, 247, 249, 252, 256, 258, 259, 260, 261, 263, 269, 271, 273, 279, 287
 Guevara, Diego de (zoon Felipe de Guevara) 212, 220
 Guevara, familie De 178, 179, 183, 187, 190, 211, 212, 213, 214, 215, 223, 231, 240, 256, 258, 260
 Guevara, Felipe de 13, 14, 17, 96, 144, 180, 183, 193, 211, 212, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 247, 248, 254, 271, 272, 273, 287
 Guevara, Fernando de 212, 233
 Guevara, Jacquemine (of Jaquimina) de 212, 216, 232, 233
 Guevara, Juan de 212

Guevara, Juana de 212, 233
 Guevara, Ladrón de (zoon Felipe de Guevara) 211, 212, 216, 220, 223, 233
 Guevara, Ladrón I de (heer van Escalante en Treceno) 211, 212, 231
 Guevara, Ladrón II de 211, 212, 213, 214, 231,
 Guevara, Luisa de 212, 233
 Guevara, Margarita de 212, 216, 217, 231
 Guevara, María de 212, 233
 Guevara, Marina de 212, 232
 Guevara, Mencia de 212, 231
 Guevara, Pedro de (broer Diego de Guevara) 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 230
 Guevara, Pedro de (zoon Felipe de Guevara) 211, 212
 Guevara, Pedro de (verre bloedverwant van Diego) 211, 231
 Guevara, Pedro Vélez de 211, 212, 213, 215
 Guillaume des Barres 231

H

Halewijn, Joris van 208
 Haneton, Philippe 73
 Hargen, Andries van (heer van Oosterwijk) 244
 Hargen, Johanna van 244, 249
 Haro, Beatriz de (echtgenote Felipe de Guevara) 144, 212, 220, 223, 233
 Haro, Diego de 135, 136, 144, 279
 Haro, Franchoyen (ook Francisca) de 135, 136
 Haro-Pijnappel, familie De 133, 134, 135, 153
 Heemskerck, Maarten van 194, 239, 240
 Henrique van Portugal 245
 Heyns, Jan 161, 172
 Holbein de Oude, Hans 48, 89, 91
 Hugheins, Elisabeth 199, 204, 205
 Huys, Pieter 9

I

Isabella I van Castilië 178, 179, 184, 212, 213, 214, 220, 232, 237, 251, 252, 260, 264, 265, 272
 Isabella II van Spanje 228
 Isabella van Aragon 252, 253, 287
 Isabella van Portugal 193, 244
 Isenbrant, Adriaen 90, 141

J

Jacobsz., Dirck 92
João III van Portugal 243, 244, 245, 249
João van Portugal (zoon van João III) 245
Jode (I), Pieter de 89
Johanna van Aragon 178, 190, 213, 219, 252, 260
Joris van Oostenrijk 205
Joris van Oostenrijk (junior) 205
Juan II van Aragon 251
Juan II van Castilië 251
Juan van Aragon 178, 213, 237

K

Karel de Stoute, hertog van Bourgondië 178, 189, 199, 212, 213
Karel V, Heilig Rooms keizer 92, 136, 144, 178, 179, 180, 188, 191, 192, 193, 199, 213, 215, 216, 217, 219, 220, 228, 232, 239, 240, 244, 256, 258, 261, 263, 265, 272
Kaufmann, Richard von 50
Keyen, Adriaan 239

L

Lakenkoper, Roel de 83
Lamins, Jossine 42
Langel, Franco (ook Vranck) van 53, 65, 114, 115, 119, 120, 122, 123, 128, 136, 142, 142, 151, 158
Langel, Franco jr. van 122, 123
Langel, Henrickxen van 114, 115, 120, 121, 122, 124, 128
Langel, Jan van 114, 122, 123
Langel, Lysbeth van 122, 124
Langel, Wouter van 122, 123
Lannoy, Jan van 242
Lasso de Oropesa, Martin 240
Lázaro Galdiano, José 62
Lefèvre, Raoul 92
Leopold Wilhelm van Oostenrijk, aarts-herzog 201
Liédet, Loyset 92
Lombart, Willem 160
Loon, Maria van 191
Lopéz de Villalobos, Francisco 219
Lotharingen, Anna van 258
Lucena, Vasco de 92

Luther, Maarten 244, 245
Lutzenborch, Bernt van 207

M

Maes, Jan 172
Maeterlinck, Louis 50, 89
Mander, Karel van 18, 19, 89, 165
Mandijn, Jan 9
Manrique de Lara IV (Hertog van Nájera) 261
Manrique de Lara y Silva, Alonso (hertog van Arco) 254
Manuel I van Portugal 243, 244, 245
Manuel, Diego 265
Manuel, Elvira (zus van Juan Manuel) 260
Manuel, Elvira (dochter van Juan Manuel) 265
Manuel, Felipe 265
Manuel, Juan - de Villena III (heer van Belmonte) 14, 179, 180, 184, 190, 192, 193, 214, 251, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 272, 287
Manuel, Juan (bisschop, zoon van Lorenzo Manuel) 261, 262, 263
Manuel, Lorenzo 265
Manuel, Maria 260
Manuel, Marina 260, 265
Manuel, Pedro 265
Manuel, Rodrigo 261
Marchans, Jeanne 212, 216
Marche, Olivier de La 207, 232
Margaretha van Oostenrijk 144, 153, 178, 179, 180, 183, 192, 193, 212, 213, 215, 217, 218, 224, 233, 237, 238, 244, 255, 258, 261, 272, 273, 279
Margareta van York 199, 212, 219
Maria van Aragon 212
Maria van Bourgondië 60, 178, 189, 199, 212, 213, 215, 253
Maria van Hongarije 193, 233
Marque, Madona 252
Martínez, Gregorio 265
Massys, Quinten 246, 247
Matthaeus, Antonius 253
Maximiliaan van Oostenrijk 178, 179, 180, 189, 190, 192, 197, 199, 204, 205, 212, 213, 215, 231, 253, 258, 260, 261, 279
Meckenem, Israhel van 48, 50, 57, 162

Meervenne, Aleid van de 9, 19, 163
Meester E.S. 90, 173
Meester Lucas 86, 168
Meester van Alkmaar 73, 93
Meester van de (Brugse) Legende van de H. Ursula (atelier van) 141
Meester van de Godelieve-Legende 86, 87
Meester van de Kanis-triptiek 44
Meester van de Levensbron 141
Meester van de Vorstenportretten 191
Meester van Delft 89, 92
Meester van Frankfurt 60
Meester van Heilige Maagschap 100, 102, 141
Meester van het Gezicht op Sint-Goedele 93
Meester van het Heilig Bloed 42
Meester van het Johannes-Altair 73
Meester van Maria van Bourgondië 92
Meester van Rhenen 72
Meester van Sint Severijn 102
Melanchthon, Philipp 244
Memling, Hans 43, 91, 143, 209, 252, 271
Mendoza y Fonseca, Mencía de (markiezin van Zenete) 14, 153, 167, 183, 187, 188, 192, 193, 194, 211, 212, 218, 221, 229, 230, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 247, 263, 271, 272, 273, 271, 272, 273, 279, 287
Mendoza, María de 239
Mertens, Jan 93
Merthen, Margaretha (van?) 138, 139
Michel, Marcantonio 165
Michelangelo (Buonarroti) 271
Molinet, Jean 206
Morales, Ambrosio de 221, 225, 228, 229, 234, 262
Mostaert, Jan Jansz 92, 120, 134, 152, 238

N

Nassau, Alexis van 192
Nassau, Engelbrecht II van 178, 179, 183, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 207, 219, 256, 258, 264, 269, 271, 272, 287
Nassau, Hendrik III van 14, 178, 179, 180, 182, 183, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 206, 207, 211, 212, 214, 218, 219, 229,

238, 239, 240, 241, 242, 243, 247, 253, 256, 258, 260, 263, 271, 272

Nassau-Dillenburg, Jan IV van 189, 191

Nassau-Dillenburg, Willem I van (de Rijke) 194

Neufchatel, Nicolas 140

Noiret, Jean 229

Noordwijk, Anna van 142

Noordwijk, familie Van 73, 130

Nyenwerve (?), Jhorine de 237, 238, 248

O

Oostsanen, Jacob Cornelisz. Van 38, 44, 81, 83, 209

Ophovius, Michael 164, 165

Orley, Bernard van 73, 193, 238, 240, 242, 248, 273

Orley, Bernard van (atelier van) 173

Os, Peter van 65, 68, 113, 114, 115, 119, 120, 121, 123, 128, 142, 184

Os, Peter van (zoon van Peter van Os) 121

Os, Peter van (prior) 143

P

Paludanus, Joannes 235

Panhedel, Gielis Arnoldusz. (ook Van den Bossche of Van Bruessel) 161, 163, 164, 170

Patinir, Joachim 220, 223, 224, 233, 271

Pelgrom, familie 133, 137, 138, 145, 153, 278, 285

Pelgrom, Frans Henricksz. 138, 139, 140

Pelgrom, Gerit Fransz. 138, 140

Pelgrom, Gerit Henricksz. 138, 139, 140

Pelgrom, Goyaert Geritsz. 139

Pelgrom, Henrick Fransz. 139, 145

Pelgrom, Henrick Geritsz. 138, 139, 140

Pelgrom, Jan Fransz. 139, 145

Perez Nuñez, Marcos 262

Perrenot de Granvelle, Antoine 153, 180, 188, 222, 230, 233

Pijnappel, Johanna 135

Pijnappel, familie 133, 134, 135, 153, 278, 285

Plano, Arnao de 229, 239, 240, 241, 243, 248, 273

Poelgeest, familie Van 134, 144

Pontormo (Jacopo Carucci) 92

Ponz, Antonio 221, 233

Provoost, Jan 91, 143

Pycke, familie 50, 89

R

Rafaël (Sanzio da Urbino) 271

Requeséns y Zúñiga, Luis de 239, 241, 242

Requeséns, Estefanía de 239

Ricci, Giovanni 246, 247

Rodrigues, Simão de 245

Rodriguez de Fonseca, Juan 214

Roelofsz., Cornelis 83

Rolin, Nicolas 23, 127

Rudolf II, Heilig Rooms keizer 139, 153, 230

Rullen, Heylwich van der 114, 122, 124

S

Saenredam, Pieter Jansz. 143

Salins, Guigone de 127

Sampson, Joris 37, 38, 82, 88, 150

Savoye, Françoise Louise van 191

Savoye, Filibert II van 238

Schedel, Hartmann 195

Scheyfve, Claus (Nicolaas) 105, 106, 120, 141, 147

Scheyfve, Jan 96, 105

Scheyfve, Peeter 83, 88, 96, 97, 98, 105, 106, 113, 120, 134, 135, 146, 150, 201, 242, 284

Schijndel, Margaretha Antonisdr. van 90

Schilling de Jonge, Diebold 91

Schongauer, Martin 48, 162

Scorel, Jan van (of omgeving van) 168, 193

Sebald Beham, Hans 90, 91

Sebastiaan I van Portugal 245

Sedano, Juan de 43

Sforza, Maria Bianca 179, 190

Sigüenza, Fray José de 13, 96, 222, 225, 228, 234, 261, 271

Sint Jans, Geertgen tot 42, 66, 72, 73

Sint Jans, Geertgen tot (atelier van) 91, 143

Sittow, Michael 81, 141, 215, 216, 218, 219, 238, 242

Smaechs, Maria 133, 134, 135

Souterlande, familie Van 73

Suys, Catharina 244

T

Téllez Girón, Alonso (Marqués de Villena)

212, 216, 232

Titiaan (Tiziano Vecelli) 180, 262

Toledo y Pimentel, Fernando Álvarez de (hertog van Alba) 96, 180, 188, 189, 193, 230, 242, 243

Toledo, Fernando de 189

Transylvanus, Maximilianus (Maximiliaen von Sevenborgen) 135, 136

Tudor, Mary 240

U

Utrecht, Adriaan van 179

V

Valckenisse, Filips van 229

Velázquez, Juan 264

Vergara, Francisco de 221

Vermeyen, Jan Cornelisz. 193, 232

Veyré, Philibert de 179, 214, 215, 232

Vezelaer, familie 160, 278, 285

Vezelaer, Jacob 136

Vezelaer, Joris 136, 137, 144

Vijld, Joos 23

Viron, Odet 188

Vives, Juan Luis 239, 240, 244, 273, 279

Vladeracken, Jan van 62

Voirt, Jacob van der 134

Voirt, Pieter van der 134

Voirt-Smaechs, familie Van der 133, 134, 135

Vos, Maerten de 89

W

Wavrinc, Jean (Jehan) de 92

Wesel, Adriaen van 160, 161, 162, 163, 172

Weyden, Rogier van der 42, 43, 44, 98, 127, 141, 142, 217, 233, 252, 271

Wierix, Johannes 89

Willem van Oranje 188, 189

Woelputte, Barbele van 96

Wolfgang, Peter 239

Wolsey, Thomas 219

Z

Zanetti, Antonio Maria 76

Zurita, Jerónimo 221

Dankwoord

Toen ik me in 2005 inschreef voor de deeltijdstudie Kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam was het idee van een promotie nog heel ver weg. Immers, op mijn vraag of de studie wel te combineren viel met een drukke fulltime baan trok de studieadviseur diepe rimpels in het voorhoofd. Niettemin begon ik met goede moed en onder het motto: we zien wel waar het schip strandt. Tot op heden dobber ik nog steeds rond.

Mijn eerste dank gaat uit mijn promotoren Jos Koldewij en Ron Spronk en co-promotor Matthijs IJssink. Nadat ik via Matthijs kennis had gemaakt met het Bosch Research and Conservation Project vonden de verkennende besprekingen met Jos plaats. In deze begintijd – de opmaat van het Boschjaar 2016 – was het team van BRCP vaak op reis met het ‘Bosch-circus’. De ontmoetingen vonden daarom niet plaats op de universiteit maar op Schiphol en in cafés. Het duurde meer dan een jaar, maar dankzij de nooit aflatende inspanningen van Jos kwam de financiering voor het project voor elkaar. De bijdragen van het JB500, het BRCP, Dioraphte en Fonds21 werden gematcht door de Radboud Universiteit en maakten mijn onderzoek mogelijk. Ik wil graag mijn oprechte dank uitspreken voor het door hen in mij gestelde vertrouwen. Jos is een zeer bezielde en zorgvuldige begeleider, die grote vak kennis en ervaring combineert met een gevoel voor humor en voor de menselijke maat. Ik ben heel blij dat Ron Spronk zich als promotor aan mijn onderzoek wilde verbinden. Zijn kennis en advies op het gebied van technisch kunsthistorisch onderzoek, altijd begeleid door een vriendelijk woord, zijn van grote waarde voor mij geweest. Mijn grote waardering wil ik ook uitspreken voor de leden van de manuscriptcommissie en hun bereidheid om, in deze vreemde tijden en onder soms lastige omstandigheden, mijn werk te toetsen aan hun expertise.

De periode waarin ik bezig was met mijn dissertatie was een boeiende tijd, waarbij vele dierbaren in mijn omgeving een nooit aflatende interesse in mijn voortgang toonden. Allereerst dank aan mijn paranimfen Corné Ran en Loes Scholten. Zonder de welwillendheid van Corné, ooit mijn afdelingshoofd en nu dierbare vriend, had ik in geen geval de research-master kunnen combineren met een drukke baan en was van promoveren nooit sprake geweest. Ik ben Loes heel dankbaar voor haar ruimhartig

delen van bronnen en bevindingen, en voor het zorgvuldig lezen en becommentariëren van mijn teksten. Bovendien was haar hulp onontbeerlijk bij de transcriptie van menig handschrift. Veel dank voor de inspiratie, het delen van kennis, het geven van feedback en niet in de laatste plaats de fijne contacten en vriendschappen met mede-(Bosch)onderzoekers Daan van Heesch en Luuk Hoogstede, Radboudcollega's Hanneke en Maarten en de collega's annex leden van de Radboud-Corona-Zoom-koffiekring: Christel, Clim, Loes, Mariëtte, Willy en Marjolein. Het belang van dit regelmatige contact kan in deze tijd niet overschat worden, en leverde bovendien een stroom van nuttige tips en algehele ondersteuning op. Dank ook voor de warme belangstelling van collega-kunsthistorici Lara Yeager-Crasselt, Elena Vázquez Dueñas, Hans van Keulen en restaurator Michel van de Laar. De altijd hartelijke hulp van de medewerkers van het Illuminare-Studiecentrum voor Middeleeuwse Kunst (KU Leuven) maakte het mogelijk om – enigszins - wegwijz te raken in het archief van Jan Karel Steppe. Een speciaal woord van waardering wil ik uitspreken voor Jan Dirk Baetens, een voortdurende bron van leering en vooral ook van vermaak.

Promoveren is een intens proces waar de hele sociale omgeving, al dan niet vrijwillig, bij betrokken wordt. Zonder familie en vrienden was het een eenzaam gebeuren geweest en daarom veel dank voor de belangstelling, steun en borrels: Mireille, Marieke, Ilse, Nico, Ate Jan, Inge, Bas, Thea, Anneke, Remko, Willem, Cindy, Ank, Rita en natuurlijk Eric, Kiran en Maja. Eric las steeds als eerste kritisch mijn teksten. Maar bovenal, zoals Jheronimus Bosch zijn wereld invulde met verf en penseel, geef jij met je liefde licht en kleur aan mijn leven.

Curriculum Vitae

Marieke van Wamel (Nijmegen 1968) studeerde Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht en Kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Tijdens haar studie liep ze stage in het Museo del Prado (Madrid) en in de National Gallery of Art (Washington). Op dit moment is ze werkzaam als subsidieconsulent bij het Fonds Podiumkunsten.

Omslag Jheronimus Bosch, *Aanbidding door de koningen*, detail binnenzijde rechterluik, ca. 1491-1498, olieverf op eiken paneel, middenpaneel 138 x 72 cm, luiken (elk) 138 x 33 cm, Madrid: Museo Nacional del Prado, inv. nr. PO2048.

© 2021 SPA uitgevers in samenwerking met Marieke van Wamel

ISBN: 978-90-8932-063-6
Vormgeving: Hidde Heikamp, SPA uitgevers
Druk: Huvé Graphics

SPA uitgevers
Assendorperstraat 174-4
8012 CE Zwolle
info@spa-uitgevers.nl
www.spa-uitgevers.nl

De uitgever heeft getracht alle rechthebbenden op copyright van fotomateriaal te achterhalen. Zij die desondanks menen aanspraak te kunnen maken op deze rechten, verzoeken wij contact met ons op te nemen.

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder schriftelijke toestemming van de uitgever.

Nijmeegse Kunsthistorische Studies

- I Ineke Pey, *Herstel in Nieuwe Luister*, 1993
- II Lieske Tibbe, R.N. Roland Holst – *Arbeid en Schoonheid vereend*, 1994
- III Bernadette C.M. van Hellenberg Hubar, *Arbeid en bezieling – de esthetica van P.J.H. Cuypers, J.A. Alberdingk Thijm en V.E.L. de Stuers*, 1997
- IV Bram de Klerck, *Giulio, Antonio & Vincenzo Campi – schilderkunst en devotie*, 1997
- V Peter van der Coelen, *De Schrift verbeeld – oudtestamentische prenten uit de Renaissance en Barok*, 1998
- VI Annemarieke Willemsen, *‘Kinder Delijt’ – middeleeuws speelgoed in de Nederlanden*, 1998
- VII Frans Jozef van der Vaart, *Bedelordekloosters, ’s-Hertogenbosch en de Bossche School*, 1999
- VIII Lieske Tibbe, *Vier kunstdebatten omstreeks 1900, 2000*
- IX Nelly de Hommel-Steenbakkers, *Een Openbaring: Parijs, Bibliothèque Nationale Ms. Néerlandais 3*, 2001
- X Barbara Kruijsen, *Verzamelen van middeleeuwse kunst in Nederland, 1830-1903*, 2002
- XI Jan Vredenberg, *Trotse kastelen & lichtende hallen*, 2003
- XII Elly van Loon-van de Moosdijk, *‘Goet ende wael gheraect’. Versieringsmotieven op luid- en speelklokken uit Middeleeuwen en Renaissance in het Hertogdom Brabant (1300 tot 1559)*, 2004
- XIII Lidwien Schiphorst, *‘Een toevloed van werk van wijd en zijde’. De beginjaren van het atelier Cuypers/Stoltzenberg*, 2004
- XIV S.A.C. Dudok van Heel, *De jonge Rembrandt onder tijdgenoten. Godsdienst en schilderkunst in Leiden en Amsterdam*, 2006
- XV Niels Coppes, Contr. Ernst van Raaij, *Hans Sibbelee, geëngageerd fotograaf 1915 – 2003*, 2008
- XVI Hanneke van Asperen, *Pelgrimstekens op perkament. Originele en nageschilderde bedevaartssouvenirs in religieuze boeken (ca. 1450 – ca. 1530)*, 2009
- XVII Matthijs Ilsink, *Bosch en Bruegel als Bosch. Kunst over kunst bij Pieter Bruegel (c. 1528-1569) en Jheronimus Bosch (c. 1450-1516)*, 2009
- XVIII Jeroen Goudeau & Agnes van der Linden (eds.), *Jan Stuyt (1868–1934): een begenadigd en dienend architect*, 2011
- XIX Renilde Vervoort, *“Vrouwen op den besem en derghelijck ghespook”*. Pieter Bruegel en de traditie van hekserijvoorstellingen in de Nederlanden tussen 1450 en 1700, 2011
- XX Christel Theunissen, Jos Koldewey, Paul Maas (ed.), *De koorbanken van Oirschot en Aarschot. Gezien door de lens van Hans Sibbelee en Jan Verspaandonk*, 2011
- XXI Stephen Hitchins, *Art as history, history as art. Jheronimus Bosch and Pieter Bruegel the Elder, assembling knowledge not setting puzzles*, 2014
- XXII Volker Manuth, Rudie van Leeuwen, Jos Koldewey (eds.), *Example or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present*, 2016
- XXIII Christel Theunissen, *Koorbanken in Brabant 1425-1550: “Van goeden houte gemaect”, Het werk van laatmiddeleeuwse schrijnwerkers en beeldsnijders*, 2017
- XXIV Annelien Krul, Wies van Leeuwen, Agnes van der Linden, Lilian Waanders, *Het Berchmanianum. Van Studiehuis tot academiegebouw*, 2019
- XXV Matthijs Ilsink, Bram de Klerck, Annemarieke Willemsen (eds.), *Het einde van de middeleeuwen. Vijftig kunstwerken uit de tijd van Bosch en Erasmus*, 2019
- XXVI Hanneke van Asperen, *Silver Saints. Prayers and Badges in Late Medieval Books*, 2021
- XXVII Marieke van Wamel, *Opdrachtgevers en vroege eigenaren van het werk van Jheronimus Bosch*, 2021

De Stichting Nijmeegse Kunsthistorische Studies heeft als doel het uitgeven of doen uitgeven van proefschriften en andere publicaties, resulterend uit onderzoek verricht door dan wel in samenwerking met de Leerstoelgroep Kunstgeschiedenis van de Radboud Universiteit, Nijmegen. De stichting werd in 1993 opgericht en staat onder bestuur van prof.em.dr. Jos Koldewey, prof.dr. Volker Manuth, dr. Mette Gieskes, dr. Bram de Klerck en drs. Willy Piron. <http://www.nks-books.org>

Jheronimus Bosch was ook in zijn eigen tijd een gevierd schilder. De opdrachtgevers en eigenaren van zijn schilderijen maakten deel uit van de sociale en culturele elite van de laat-vijftiende- en zestiende-eeuwse maatschappij. Sommigen van hen lieten zich door Bosch portretteren op de werken die zij bij hem bestelden; van anderen weten we alleen dat zij geïnteresseerd waren in zijn kunst. Het is opvallend dat veel van de liefhebbers van Bosch' kunstwerken op de een of andere wijze met elkaar in contact stonden. Wie waren deze personen en hoe verhielden zij zich tot elkaar? En hoe kwamen zij in contact met de schilder Bosch en zijn werk? Dit onderzoek presenteert een overzicht van dit invloedrijke gezelschap van burgers, clerici en edelen, dat een aanzienlijke bijdrage leverde aan de verspreiding van de faam van Jheronimus Bosch en zijn werk in Europa.